台灣(當代)女性藝術史

History of (Contemporary) Taiwan Women Artists

1945-2002



陸蓉之

Victoria Lu

藝術家出版社



台灣第一位女性的專業藝評家——陸蓉之教授，
她小時候是天才小畫家，
十三歲開個展時曾經立下宏願，
有朝一日將完成她未竟的研究工作，
繪畫的師承關係。

長大了，陸蓉之成為女權運動的實踐者，
為女喉舌，有了新願望。
她以八年時間收集、整理、更新，
處理數百位台灣女性藝術家的資料檔案。
在堆積如山的書籍與畫冊裡，抽絲剝繭，
尋找台灣當代女性藝術家的發展脈絡。

全書從歷史的背景開始，
歷經大時代環境的變遷，
一氣呵成奔向了新世紀。
縱軸建立歷史的連結與傳承，
橫面舖陳時代的斷裂與突破。

全書約二十萬字，近七百張彩圖，
是女人用心去愛女人的義無反顧，
拋磚引玉，希望女性藝術終於被認真看待。

這本書，是陸蓉之個人的小小一步，
聯合起來，是女性藝術家的一大步。

ISBN 986-7957-29-6





國家圖書館出版品預行編目資料

台灣〈當代〉女性藝術史 1945-2002 = History of (contemporary) Taiwan women artists
陸蓉之著 -初版，台北市：
藝術家出版社：民 91
面： 公分

ISBN 986-7957-29-6 （平裝）
1.藝術 - 台灣 - 歷史 2.婦女 - 台灣 - 歷史

909.232 9101060

台灣（當代）女性藝術史 1945-2002

陸蓉之／著

文字編輯 黃瀅潔
美術編輯 馬逸清

發 行 人 何政廣
主 編 王庭玫
編 輯 黃郁惠、徐天安
美術編輯 許志聖 游雅惠

出版者 藝術家出版社
台北市重慶南路一段 147 號 6 樓
TEL：(02)2371-9692~3
FAX：(02)23317096
郵政劃撥：0104479-8 號藝術家雜誌社帳戶
總經銷 藝術圖書公司
台北市羅斯福路三段 283 巷 18 號
TEL：(02)2362-0578 2363-9769
FAX：(02)2362-3594
郵政劃撥：0017620~0 號帳戶
分 社 台南市西門路一段 223 巷 10 弄 26 號
TEL：(06)2617268
FAX：(06)2637698
台中市潭子鄉大豐路三段 186 巷 6 弄 35 號
TEL：(04)2534-0234
FAX：(04)2533-1186
製 版 新豪華彩色製版印刷有限公司
印 刷 新豪華彩色製版印刷有限公司
初 版 中華民國 91 年 6 月
定 價 新臺幣 480 元

ISBN 986-7957-29-6
法律顧問 蕭雄淋

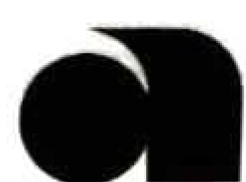
行政院新聞局出版事業登記證局版台業字第 1749 號

希望之樹・屹立不搖

台灣（當代）女性藝術史
1945-2002

History of (Contemporary) Taiwan Women Artists

陸蓉之 著
written by Victoria Lu



藝術家出版社

目錄

序

中國歷代女書畫家的研究，過去並非藝術史領域關注的重點，近一、二十年來，台灣年輕一代的史學研究者受到西方的影響，開始注意這些在歷史中空缺的片段。越來越多年輕人投入女性藝術的研究，逐漸為美術史提出性別上不同的視野。

蓉之出生於海上書香世家，五位姨母是張大千上海時期的門人，自幼跟隨外祖父身邊，接受傳統私塾式的家庭教育，奠定國學的基礎。繪畫方面，蓉之從6歲開始習畫，7歲習人體素描，從海上畫家劉雅農、水彩畫家姚懷仁習中、西繪畫，9歲入師大夜間部補校從孫家勤習人物畫，11歲入吳華源(子深)門下。因五位姨母皆大風堂門人，張大千來台訪問時轉介蓉之受教於其門人匡時。13歲於國立中央圖書館舉行首次個展後，即著手整理《國畫師承記》，但因升學壓力而中斷史料之整理工作，唯其補綴畫史之遺珠，乃蓉之畢生心願。在當時國立故宮博物院蔣復璁院長的安排下，蓉之進入天主教聖心女中就學，寒暑假在故宮工讀，修習中國的傳統藝術。高中畢業後唸一年文化大學美術系，蓉之即赴比利時布魯塞爾皇家藝術學院深造，奠定歐洲傳統學院派西洋藝術訓練的基礎。兩年半後復在家人敦促下赴美國進修，先後進出十餘所大學凡十四年，寓學於藝，寓藝於遊，歷經西方觀念藝術、女性主義藝術、後現代藝術的發展期，最後獲得加州州立大學主修繪畫之美術碩士學位。

蓉之以創作爲主的求學背景，藝術史研究爲其平日求學之餘，樂趣所在，自修甚篤，未曾懈怠。1989年返台定居以來，蓉之一度以藝術評論爲專業，主張女權平等，勇於爲女性喉舌，爲台灣女性評論開其先鋒。有鑑於女性藝術家在歷史記錄方面的弱勢，蓉之一向對搜集女性藝術家材料不遺餘力，目前台灣對當代史研究蔚爲風尚，此部《台灣（當代）女性藝術史》費時八年完成，仍是基礎研究的階段。而台灣本土當代美術史研究也還正在發展中，期望經過時日與眾人的努力，積累更爲完足詳實的史料。蓉之在此世紀轉換的重要時刻，只能以忠於過去時空環境的客觀精神，一一收集並轉錄不少當代藝評家的意見，記錄台灣當代女性藝術家從事創作活動的資料。

目前，蓉之任教於實踐大學媒體傳達設計系、工業產品及服裝設計研究所，經常進行跨領域的研究與思考，本書因而特別增加了設計師及工藝美術家的篇章，以面對日趨多元化的當代藝術環境。作爲女性藝術史的開創性研究，困難尤多，因此不能過於嚴苛要求資料的完備，蓉之的目的在於拋磚引玉，邀集更多各領域的同好，共同爲女性創作保存日後研究的材料。

傅申

2002年春於碧潭臨溪書屋

自序

本書從蒐集資料到完成，經歷不少波折，一度因爲電腦硬碟毀損喪失大宗檔案及已書寫的文稿，幾乎想放棄這一路掙扎著想要完成的願望。到今年初才下定決心一股作氣，重新整理資料寫完這本書，然而前前後後也已經歷了六、七年。有些我想訪問的前輩已離世，有些女性藝術家承受很大的命運挑戰，甚至放棄了藝術創作。而我自己選擇再一次走進婚姻，以爲會重蹈先人的覆轍，成爲另一個安於家室的柴米油鹽女人。幸而，在這次的婚姻中，我終於實現了兩性相敬互補的大夢，在與君約濡墨以相長的美麗世界裡，一點一滴像補網一樣完成了這本書，裡面兜著筆者奮鬥女性自覺運動的甜蜜果實，而且這是一本不需要和男性主流意識對立或對抗的見證。

由於本書的目的是要爲女性藝術家留下歷史的見證，所以將資料收集匯整並記錄訂爲主要目標，並不是一本女性主義的論著，許多男性評論家的觀點也收錄在本書中。再之，除了早期的歷史部分，相關台灣當代女性藝術家的論著實在很少，資料來源不得不仰賴個人口述、資料提供和當時藝術雜誌的報導，筆者謹慎小心扮演目擊者與記錄人的角色而忠於原始資料，並沒有建立「偉大紀念碑式」論述的企圖，也希望拋磚引玉能招喚更多愛好藝術的朋友，更加注意並研究女性藝術家的創作和發展。

此書能夠順利完成，必須感謝許多前輩藝術家和她們家人的慷慨協助，不厭其煩地接受我的訪問，提供珍貴的歷史性照片，每一次的訪談，都使我內心激盪澎湃，使我熱淚盈眶、謙卑低徊。走過一段歷史，每一個人都眞是「不容易」啊！也要特別感謝每一位提供作品圖片和寶貴意見的女性藝術家姊妹們，沒有大家的熱心幫忙和指點，這本書根本不可能成形，而且，本書絕對是一場姊姊妹妹大家一起來，共同完成的甜蜜任務。許許多多的謝意，要寫好幾頁都列不完的感謝名單，請容我再一次在此一併致謝。

在上一世紀裡，台灣女性的人權仍十分不平等，大多數的婦女無法獲得和男性同輩一樣的受教育和發展事業的機會，直到世紀末情況才稍有改善。在我進行訪談的過程中發現許多女性藝術家的生命經驗，相當類似，而且也都和她們生爲女人的性別有關。尤其生長在二十世紀前半期的女性，兩性不平等、自我壓抑與犧牲的情況更爲嚴重，因此大多數的前輩女藝術家都被當作業餘的星期天畫家來看待，其實她們早年對藝術的追求還是很認眞的，而且不乏在晚年重拾畫筆，比年輕時更加認眞的創作者。

寫這本書，才讓我體認到自己眞是那麼的幸運，有著非常得天獨厚的藝術生命歷程。從小我是被寵愛有加的「天才兒童」，以爲自己會是留名青史的偉大藝術家。後來發展的路雖然走叉了十餘載，但是在我32歲那年，正在美國洛杉磯經商，生活優裕，還算事業有成，而且生了一對可愛的兒女，也可以說家庭美滿幸福，卻頓然驚覺自己藝術的夢尚未圓，而且回顧歷史，仍然沒有「偉大」的女性藝術家，在一股使命感和不服氣的動力趨策下，再加上其他種種原因促使我放棄家庭與事業，重回學校完成學業。原本準備從事創作工作，沒想到日後改走了藝術評論的荆棘道路，爲了避免球員兼裁判，反而忽視了自己的創作大夢。這本書，總算完成了我多年的願望，爲我所關懷、愛戴的眾多台灣女性藝術家們留下基本研究的蹤跡，希望引起更多後人對女性藝術家的研究興趣。往後，我將回到創作的崗位，希望還來得及重溫兒時的舊夢，眞的成爲一位藝術家。

由於我的母親出身於上海傳統大宅門，在十七名子女當中，母親小時候被家裡打扮成男孩，陪著弟弟出入，以免歹徒注意到當時是獨子的弟弟，會引發綁架的動機。一直到她母親又再生了幾個兒子以後，她的名字定義從「慕男」成爲「慕南」，女扮男裝的生涯才獲得解除。母親特殊的際遇，反而堅持女兒、男兒一樣好的信念，她育有四女一男，從來不會有任何差別待遇，以「自立、自強」的觀念培養我們幾個

女兒。母親在1960年代投入高級訂做服裝的事業，是一位成功的職業婦女和業主，對我日後從商有很大的影響。父親畢業於戰前的東京帝大，一生奉獻給台灣電力公司，是業餘的作家和崑曲愛好者。再加上愛護我的外公－郁元英先生和我們住在一起，他是傳統詩人，對培養我幼年時文學、藝術的涵養更是不遺餘力。我的家庭，給了我自幼優於別家「女兒」的成長環境和條件，我從小根本不知世間有「男尊女卑」的道理。外公和雙親竭心盡力、傾其所有賦予我的家庭教育，深刻影響了我的人生觀和畢生努力的方向。

我這一路走來，能夠坦蕩蕩地做一個獨立、自主的女性，而且不受世俗規範，雖然曾經在愛情、婚姻方面受到風霜和打擊，但是，我絕不畏人言的性格，和我的堅強意志與動力，都來自我幼年儲備的大量親情的愛，與從小培養對人性尊嚴的堅持，不受性別的影響。我的女性意識醒覺，並非出自於受壓抑、迫害後的反彈、反抗，而是從來不知天高地厚的膽大妄爲，甚至與生俱來的理直氣壯，和本書中許多女性藝術家所遭逢的許多折難與困頓相比，我眞的覺得自己無比幸運，因此對家人由衷的感恩，實在言語無法表白。

這幾年來，我很慶幸有君約爲伴，時常提醒和督促我，並分享他的專業觀點。陳美靜、步素欣、黃瀅潔先後擔任我的私人助理，三年來注入許多心力協助我並監控進度，劉正豐、馬逸清爲本書日夜趕工美編的部分，完成定稿時已入初春。我特別感激這十餘年來何政廣先生對我的提攜與照顧，王庭玫女士溫暖的鼓勵與敦促，幾個人在煎熬多年以後，終於將本書付梓出版了！

最後，謹以此書獻給生我、養我、教導我的父母－－陸永明先生和郁慕南女士；祝賀父母親大人的八秩、七秩大壽，以及金婚誌囍。

陸蓉之

前言

歐陸文化爲主體的西方藝術史，早期幾乎完全缺漏女性藝術家的記錄，甚至到20世紀的60年代爲止，情況都未改善多少。1970年代的西方女性運動，成千上萬的女性，肩併肩、手拉手上過街頭，經過一次又一次的示威，以強烈而積極的抗爭，才改變了西方藝術環境的生態，使得近年來西方美術館和各類展覽都出現了不少女性藝術家的大型展出，近20、30年來出版的藝術史書籍、雜誌和再版的新書，都主動增加了一些討論女性藝術家作品的篇幅。新增的頁數，仍然不能撫平女性藝術家對於自己的身份，在歷史中長期被掩埋的失望和憤慨。

在1970年代以後投身研究女性藝術的西方女性藝術史學家、藝評家，深刻瞭解女性藝術家在藝術史中缺席的各種原因。女性藝術家的邊緣角色，不只是女性參與藝術生產過程中身份條件受限制的實際弱勢，更重要的是以男性生產爲論述中心的唯一評定標準，並不符合女性藝術的生產過程和複雜的創作經驗，因而女性藝術家和其作品完全無法進入男性中心思想的討論範圍以內，才是造成女性藝術史在藝術史中缺席的主因。所以，女性藝術史學家、藝評家只有不再將女性的創作附屬於男性爲主軸的體系以內，不再將女性視爲男性的「她者」的對照版本，才能夠獨立闢出女性自己的歷史脈絡。女性研究工作者唯有改變自己接受男性論述的價值判斷，重新以女性的思維和生產模式作爲觀看的角度，以及研究女性藝術家的創作與生存環境互動的複雜關係，去搜尋和評估女性藝術作品不同於男性定位的特殊價值，然後才能理出西方從中世紀以來的女性藝術家，實際上也已留下爲數可觀的作品，而且在「質」的方面並不亞於她們的男性同輩，只是有其不同的觀照層面和表現手法的選擇。

如今西方以女性觀點爲根據的女性藝術研究，已儼然成爲當代顯學之一。以女性爲主軸的各種歷史及評論著作，在過去四分之一個世紀裡風起雲湧，不乏有成績斐然者，其中更是有各路學者紛紛致力於爲後世奠基的基礎研究。

中世紀早期的歐洲，不少女性在各行各業的公會中獲得和男性相當的工作權，不僅是那些傳統上偏向於由女工操作的紡織、編織、刺繡等行業，並不歧視女性的參與，甚至建築、雕刻石像、鋸木鋸石等粗重工作，也有女性參與其事的例子。中世紀經院內的女性藝術家在手抄書卷的藝術字體書寫和裝飾繪畫方面，創下輝煌的記錄，其他金工、織品和聖像繪畫方面，也有不少女性好手的貢獻。中世紀的技藝傳統，是透過師徒經驗傳授的，其間當然也包括了父傳女、兄傳妹或妻繼夫業所造就的女性藝匠。過去史學家批評中世紀是一個「黑暗時代」，今天在多元主義的繽紛旗幟下，其實已有非常不同的觀點。至少，可以依據不同的美學標準和界定立場，去重新思索每一個時代的藝術價值，都不難發現一些女性在其當代都或多或少有所表現，即使在過去史家眼中的黑暗中世紀，也曾留下女性藝術家的痕跡。

20世紀70年代的西方女性主義史學家，提出「文藝復興運動歧視女性創作」之說，對昔日由男性史學家主導的史觀，提出重新思考的方向與定位，而重建或修正西方自文藝復興以來的西洋藝術史，已是一項完全不可避免的重要工程【註1】。文藝復興運動所引發的資本主義經濟，逐漸強化男主外、女主內，兩性分工的家庭結構與社會制度。女性被限定於從事較爲簡單的手工藝範圍，在當時最合理的工作顯然是家務。文藝復興時期一般人甚至懷疑女性接受教育的必要性，資產階級頂多認爲受過教育的女人或許可以增加一點身價，作爲吸引少數上流社會男士的籌碼而已。因此只有極爲少數的女性，因爲生在富貴人家或被送進修道院，而獲得受教育或學習高級技藝的機會。就整體社會而言，文藝復興運動造成男性知識份子的增加，相對女性文盲的比例反而更多，導致兩性工作機會的極度不平等，終於使大量的女性因爲知識和能力的不足而無法就業，同時也成爲不具經濟生產能力的依賴人口，必須附屬在男性的屏幡下謀求生存，不但嚴重剝奪了女性獨立置產和繼承財產的權力，更別談任何參與政治的權力，一直到19世紀，西方女性的處境都沒有多大改善。當時西方學者認爲學習科學、提昇心靈與知識是女性所無法勝任的，所以，西方從文藝復興至啓蒙運動，只啓發了極少數天賦特別優異的女性，和一些生長在富有或具有文化教養人家的幸運兒，而絕大多數的女性人口，都被視爲是愚昧、無知和次級的，僅僅扮演操持家務和照顧兒女、家庭的單純角色。

西方婦女被摒除在知識的殿堂之外，並不說明西方因此而從未出現過傑出的女性藝術家。天生的藝術才華，是不可能被性別歧視的條件所限制，況且描繪精美的圖像，並不需要識字讀書的基礎，只要有自學或摹倣家庭成員才藝的練習機會，仍然造就了不少出色的女性藝術家。文藝復興的西方傳統，把女性關進了家庭，但未能禁絕女性才華的綻露，一樣可以在知識領域外萌芽和發展。西方從15世紀以降，到20世紀初期爲止，歷代一直都有女性畫家、雕塑家的出現，她們除了工作機會比較稀少，或者作品的價格比較偏低，而且通常不被評論家、史學家所重視，即便如此，她們還是留下數量與質量都相當可觀的作品，能夠讓研究西方藝術史的學者爲她們重新書寫her-story。

中國的女性藝術家似乎比較幸運一點點，她們從未眞正從藝術史上缺席。歷代的畫史、畫論、地方誌，都曾經列錄女性的書家、畫家、詩人、樂工、舞伎的生平，記載她們才能的重要表現和著作，以及時人對她們的評論等等。儘管女性的記錄遠不如男性同輩那般詳實完備，但是情況卻仍比西方藝術史對待女性藝術家的待遇要好過許多。清代杭州地區的文人厲鶚（1692-1752）曾編錄一部《玉台書史》，收進211位歷代女書法家。其後，杭州文人世家汪遠孫（1794-1836）的妻子湯漱玉女史，仿照厲鶚的制例，編錄《玉台畫史》，分「宮掖」、「名媛」、「姬侍」、「名妓」四類，從帝舜（ca 2200B.C.）的妹妹嫘是女畫家的源頭開始，收輯二百餘位歷代女畫家。【註2】如此專注女性藝術家史料記錄的規模，在19世紀便已完成，反觀西方對女性藝術史的專門研究與著述，卻一直要等到20世紀下半期才略見雛型。不過，儘管中國歷史的傳統一向存有一些關於女性藝術家的記錄，然而她們傳世的作品卻極爲罕見，僅僅幾位身份特殊的名媛、姬侍畫家留傳下她們的眞蹟，得以讓後人一參廬山眞面目。其他名噪一時的名妓畫家，雖也有不少傳世的作品，但是難辨眞僞的問題成爲學術研究上的限制和困擾。

古代中國女性的命運，端看她的出身背景，一般而言，上層階級的婦女比較有可能接受教育，或接觸琴棋書畫等文化事務。貧苦人家的女兒，不但鮮有受教育的機會，送人抱養或被賣掉的故事更是不勝枚舉。成年後的女子則以婚配爲命運之所繫，婚後的婦女形同屬於丈夫的財產物品，不太可能發展個人的獨立人格。未能成婚的女子則在家中幫持家務，地位形同傭婦者亦不在少數。生育兒女後的婦人，得子

者，母憑子貴，在家族中方有一席之地。夫死後若子尙幼，爲母者才可能掌操經濟大權，頂多成爲父權的替代執行者。比較悲慘的寡婦，還有爲了三餐果腹，不得不賣身或再嫁者。中國女性在如此缺乏自主性的封閉環境裡，實在很難想像如何養成偉大的女性藝術家。

日據時代台灣的女性，受到日本式教育與中國傳統文化對女性的雙重約束，認爲女性應該培養服從、堅忍、謙遜、溫婉等美德，凡事皆以男性的意旨唯命是從。因此戰前出生的台灣女性藝術家，謹守教誨、少有開創，導致她們的作品普遍缺乏藝術風格的獨特性與變化性。作品不論什麼媒材，一般都傾向於清秀柔麗的唯美風格，而且多數爲閑暇消遣的遊戲之作，並未認眞對待藝術創作這回事。第二次世界大戰結束後，台灣婦女掌理家庭經濟權的比例逐漸增加，以致也有一部分人士認爲戰後台灣的女權並未受到壓抑，甚至有些婦女因爲依附夫家而獲取的權益，反而比男性更不支持女權運動。台灣有史以來第一位女性副總統呂秀蓮（1944-），她於1971年從美國留學歸國，提出「新女性主義」並主張「先做人，再做男人或女人」【註3】，爲女性平權的運動充當前鋒。呂秀蓮受限於當時的法令約束而無法如願成立「時代女性協會」，只好以「拓荒者出版社」的名義，來推動新女性運動，在1975至1976年一年之間出版了十五本書及兩本小冊子。除了舉辦活動以外，她在高雄及台北設置「保護妳」專線輔導和協助在外謀生的婦女，並且催生「民法親屬篇修訂草案」和「墮胎合法化」兩項關係到婦女權益的法案，一直到1979年因「高雄事件」入獄才告一段落。【註4】1982年李元貞（1946-）以「喚醒婦女、支援婦女、建立平等和諧的兩性社會」爲宗旨，奔走募款創辦了《婦女新知雜誌》【註5】，集合中產階級及知識分子的力量，推動溫和的婦女運動，基本上仍在呂秀蓮「女人先做人再做女人」主張下，進一步從學術領域具體討論婦女問題和發展婦女運動。台灣早期的婦女運動定位於人權運動，日後顧燕翎、曹愛蘭、施寄青、龍應台【註6】等女性知識分子的崛起，她們所代表婦女覺醒意識，都是從人權運動然後才進一步落實到民主政治、法制、社會改革等範疇內，並帶動議題與學術研究結合，極力從各領域爭取互動與女性被重視的空間。1990年代以後婦女運動團體大量增加，不僅限於台北地區，運動內容更多元化、本土化，不但成員年輕化，「而且各司其職，互相支援，發揮了旺盛的活動力」。【註7】台灣早期的婦運雖然爲女

性日後從政奠下開疆闢土的基礎，如今呂秀蓮已貴爲台灣的副總統，但是對絕大多數的勞工人口和家庭主婦而言，台灣的女性運動尙未產生全面性或具體化的影響。婦女自覺或解放運動基本上還停滯在中產階級知識女性的理想化層面，仍需持續性的努力將女性運動落實在社會的各階層。

第二次世界大戰結束以後出生的台灣女性，昔日承受中、日兩種傳統文化交纏的雙重約束力量，不可能一夜之間立即消失。但是戰後一代開始接受西方文化的陶養，追求獨立自主的女性人口比例，隨教育水平的提昇而逐年增加。台灣在戰後出生的新女性，幾乎和男性一樣有機會接受平等的國民義務教育，近年來婦女就業的機會也漸趨平等。因此，目前的台灣女性已有相當多的空間與機會，充分展現自己的智慧與能力，以自己的實力爭取和男性平起平坐的發展空間，甚至更上層樓，而不需要以順從、依附男性作爲生存的唯一選項。

台灣自從1970年代經濟起飛以來，藝術市場漸趨活絡，至1990年代的年輕一輩從事專業創作的女性藝術家人口遽增，她們的創作風格也已脫離單純女性陰柔的「閨秀藝術」的範圍，而朝向多元化的個人風貌尋求發展。面對台灣女性藝術家創作多元表現的發展歷史脈絡，筆者不願以兩性「二元對立」的定型概念，來研究台灣當代女性藝術家創作風格的衍變，而寧可挪用解構主義的概念，將性別看作是互相依存的「多元性」(plurality)，其間存在著彼此不斷互動的關係，而不具備必然的、定型化的單一本質。性別的體現，端視個體與周邊環境事物的連結因素，時間承續先後的時序，個體的生理、心理素質....等等，包括人種、門戶、容貌、年齡、教育程度、宗教信仰、成長背景、社會地位、工作性質、戀愛對象、經濟條件、偶像崇拜.....等等，無一不影響到個人對性別的感受與表現。不同性別之間確實存在著「差異性」與「多重性」，但是，更重要的事實是，即使在相同的性別裡，其複雜的差異性與多樣性，也並不亞於異性之間。

筆者自1989年從美國返台定居以來，便以從事藝術評論工作爲職志。身爲一名女性，並出生在第二次大戰結束以後的台灣，見證了台灣當代女性藝術家在戰後藝術發展史上如何寫下了新的篇章，所以筆者選擇以第二次世界大戰結束以後從事創作工作的女性藝術家，作爲本書研究和記錄的主體對象。由於台灣對女性藝術的研究才剛剛起

步，筆者限於先人的範本有限，大部分資料的來源，仍屬當代的評論和訪談口述的版本居多，故本書原則上採取流動式的陰性書寫風格，行雲流水般將各家論述定位於不確定的言說層面，並忠實轉錄各家論述之間必然出現的「差異性」、「多重性」風格，以並列、加註、框格和相互參照的「複數元」格式和角度，來探討筆者在有生之年所接觸到的當代台灣女性藝術家的創作，陳述她們的背景和分析她們作品的風格，並從中發現可能產生的「陰性美學」及其衍變。

如今在全球各地有不少女性作家逐漸流行開來的「陰性書寫」（feminine writing），她們的文字展現出曖昧、私秘、隨機、瑣碎、拼湊的特質，以日誌式的、抒懷手記的、引述他人的、斷章取義的、嘮嘮叨叨的、滔滔不絕的、追求歡樂的、生殖衝動的、陰道和陰蒂快感經驗的各種語言系統，透過自我觀照、身體經驗、心靈發掘與剖白的過程，一一表現在文字創作的領域內。西方後現代的女性主義者這類「陰性書寫」所展現「流動」的風格，將書寫定位於「不確定性」，打破男性書寫歷史所形成以自我爲中心，竭力發展個人一己面貌、魅力與風格的規範，其實並不一定限於女性作家的作品，也有男性的作家採用「陰性書寫」的手法來創作。筆者將這類作品統歸爲「陰性美學」（Feminine Aesthetics）的範疇，而且認爲「陰性美學」並不專屬於女性藝術家創作的唯一體現路線。

若放在有跡可尋的人類歷史長河當中來看，女性屈從於男性父權的數千年歷史，其實還算是很短暫而且相當青澀的，並非沒有矯正和平反的空間。但是對於出生於20世紀的許多成年女性而言，她們對男性優越論的記憶猶新，或者她們畏懼男性權威的集體潛意識仍揮之不去。即使帶領先鋒的西方女性主義，從發跡到成長也不過兩百餘年的光陰而已，本身流派眾多，至今還莫衷一是。台灣的女性運動一直侷限在社會運動口號與言說理論的層次，無法全面拓展開來。因此，筆者認爲可以將兩性所共用的「陰性美學」，作爲兩性創作辯論與對話的基礎，在進入21世紀之初，筆者即斗膽以預言的姿態去揣測新世紀美學的走向，基本上將是「陰性美學」形將當道的年代。這一點談不上是筆者個人的理論，就當作是觀察現象以後的一種大膽預告罷了。

一般談論到「陰性的」（feminine）形容詞之際，顧名思義必有相對的「陽性的」（masculine）一詞。陰、陽兩性所表達的意涵或名詞的定義，

在東西文化的範疇裡，都有令人不可思議的雷同、契合之處。筆者使用「陰性的」和「陽性的」以取代中文亦可譯為「女性的」與「男性的」，是因為本書中所指的「陰性美學」，並不一定專指女性藝術家的創作表現，它一樣也存在於有些男性藝術家的作品之中，只是男性藝術家不在本書的討論範圍以內而已。就西方的傳統而言，feminine和另一詞female（女性）同樣帶有貶低的意涵，指的是女性本質上是無能的、被動的、弱不禁風的，具有瑕疵、軟弱、自卑、淫蕩和墮落的傾向。這種觀點和中國《易經》陰陽「二元論」（dualism）中對「陰」的特性，定位於無知的、卑下的、邪佞的、柔弱無能的，趨向於蒙昧、柔佞、躁恣、虛妄、執迷和褻慢的傾向，【註8】豈不是東、西方所見不謀而合？

一般在使用「陰性的」或「女性的」時，通常先假設女性嬌弱、溫柔、敏感、退縮、順從、直覺的特質，相對於「陽性的」或「男性的」健壯、堅強、自負、勇敢、固執、理性的特質，所以女性天生適合發揮母愛的精神，應該待在家中照顧幼兒，或至多可以作為丈夫（男人）輔佐者，即所謂的賢內助，以「為他人而活」（包括父母、丈夫、子女、親友等）作為生命價值的「利他主義者」（alturist）。而男性由於先天的體能優勢，有勇氣、善長於邏輯思考，所以男性應該是足智多謀、不受感情的驅使的，剛毅地發揮在對外的衝鋒陷陣精神，以「自我中心」（egocentric）來發展自己的事業。所以，男性的「成就」，理當是追求功名利祿的「不朽」與「偉大」，才是男人一生努力的生命價值與目標。這種性別對照的定型概念，也就形成典型的「男主外、女主內」的分工模式。所以早期西方的女性主義者曾經反對這種性別對照的「二分法」（dualism），認為「二分法」是男尊女卑的意識形態作祟的結果，所以前仆後繼要從性別角色定型（gender-role stereotype）中解脫出來。

本書完成時已進入21世紀，男女兩性「二元對立」（binary opposition）的立場，已經不再受到女性藝術家的鼓舞。筆者刻意避開兩性「二元對立」的性別辯證，而儘量努力從各種不同的面向與角度，說明、解釋在性別中所存在的「差異性」（difference）和「多重性」（multiplicity）。筆者也不打算在本書中以女性主義的代言人自居，因為女性主義至今猶未在台灣當代女性藝壇生根、茁壯，而且筆者也無法從教育、法律、經濟、社會、心理.....等各層面，交互論述當代女性主義的脈絡，所以只能忠實於一位觀察者與記錄者的本份角色。也正因為筆者對「差異

性」與「多重性」的重視，書中收錄許多創作者自主選擇發表的作品，以及一些評論家(包括男性藝評家)對她們的評述，筆者再從她們的選擇觀點，編纂成爲一部顯現台灣百年來女性藝術家發展蹤跡的誌記。

註解：

註 1. Whitney Chadwick, Women, Art and Society, Thames and hudson, 1990, p.59。

註 2. Marsha Weidner, **'Women in the History of Chinese Painting'**, View from Jade Terrace：Chinese Women Artists 1300-1912, Indianoplis Museum of Art, 1988, p.17。

註 3. 王雅各, 台灣婦女解放運動史，巨流, 1999, p.23。

註 4. 李元貞, 〈婦女運動的回顧與展望〉, 《婦女新知》, 台北, 1986 年 10 月, 第 53 期, p.4。

註 5. 顧燕翎, 〈女性意識與婦女運動的發展〉,《女性知識分子與台灣發展》, 台北：中國論壇雜誌社, 1989, pp.119-120。

註 6. 「龍應台在台灣所造成的旋風迴盪，可說是女性發揮訊息權力的一個異數。.....她集結成書的《野火集》一年之內再版七十二次。」李美枝, 〈從社會權力的型態看台灣女性菁英分子的社會影響力〉,《女性知識分子與台灣發展》, 台北：中國論壇雜誌社, 1989, p.159。

註 7. 顧燕翎, 〈女人改變世界－回顧十年來台灣婦運〉, 《婦女新知》, 台北, 1995 年 4、5 月, 第 155 期, pp.13-14。

註 8. 請參閱黃毓秀, 〈易經的剛柔之說與兩性定位〉, 《婦女新知》, 台北, 1986 年 11 月, 第 54 期, pp.6-8, 及 12 月, 第 55 期, pp.9-12。

第一章　中國女性藝術家的發展背景

一．早期中國女性藝術家的記錄

唐朝以前的中國藝術，和生活是緊密結合的，落實在生活中的藝術，不論種類、媒材和製作過程各方面，都展現出非常豐富而且充滿變化的風貌，而且對女性的身份尚未有嚴苛的約束和限制。然而，唐代以前的女性藝術家記錄卻是非常稀少的。中國在進入農業社會以後是男權中心的社會結構，女性普遍被規範在家庭的勞務中，而且在階層化的封建制度裡，一直由男性掌握了書寫歷史的權力，男性和知識結合的身份，對造成「男尊女卑」的價值觀也有著密不可分的關係。

西漢劉向（77-6 B.C.）的《列女傳》，編錄歷代著名女性的行誼，用以提示女性德行的標準。東漢早期歷史學家班彪（3-54）的女兒班昭（陝西扶風安陵，ca 45-ca 115），應是史上第一位著名的女學者、史學家和教育家。班昭與其兄班固（32-92）共同完成父親的遺著《漢書》，並書寫《女誡》來教育將出嫁的少女如何面對未來的婚姻生活。身為女性的班昭，反而自願肯定「男尊女卑」的儒家倫理思想，比男性所著的《列女傳》更明確地規範女子的行為舉止，反映當時男權社會對待女性的期望標準。文人、書法家蔡邕（132-192）的女兒蔡琰（文姬，河南陳留郡圉縣人，生卒年不詳），則是史上第一位著名的女詩人、書法家。傳說三國時期吳國孫權的趙夫人（河南人，生卒年不詳）善書畫，曾為夫君繪製刺繡五嶽列國地形軍事地圖。【註1】魏晉南北朝（420-589）在政治上雖然是一個動亂的時代，可是當時和西域地區以及異族文化的大量交融下，中原文人逸士發展出的繪畫與書法美學，奠定了日後中國文人藝術的審美基礎。東晉出了一位著名的女書法家：衛鑠（字茂漪，河東安邑，272-349），她出身書法世家，王羲之幼年曾向她學習書法，傳說中的《筆陣圖》是她的著作。班昭、蔡琰、趙夫人、衛夫人這些傑出的才女，代表在盛唐以前女性藝術家的典型，她們全都來自上流社會，若非帝王的嬪妃、名門妻室，也至少是王公顯貴、官宦人家

的女兒，才有可能讀書識字，學習書畫。她們在厲鶚的《玉台書史》中，當屬「宮闈」、「名媛」之類，而在湯漱玉的《玉台畫史》裡，則歸於「宮掖」、「名媛」之科。厲鶚《玉台書史》的「女仙」分類，在《玉台畫史》中從缺。「女仙」通常是指佛、道的女姑，在魏晉南北朝及隋唐，其實都不乏有女尼、道姑擅長於繪製神像或書寫經文。

唐代(618-906)的中國以天朝自居，透過絲路西向和西方民族交往頻繁，世面的繁華興盛和文化的多元交流，使得當時的中國文明，在建築、工藝、文學、繪畫、雕塑，都已臻至高度發展，生活品質達到秦漢以來的最高點。唐代上層社會的女性，不但讀書識字，而且生活得相當開放自由，可以騎馬擊球，參加社交活動，禮教的約束較漢朝時更爲鬆馳。也只有在那樣多元價値的環境下才會出現武則天(山西并州文水，624-705)那麼一位輝煌的女性，以68歲的高齡還能將大唐江山的李氏天下取而代之，於西元690年登基自立國號「周」，前後一共在位21年(r.684-704)。武則天的才具魄力皆不讓鬚眉，受唐太宗影響而雅好書法，本身尤其擅長飛白書，她在中國婦女史上甚至世界史上都創下永恆璀璨的不朽篇章。【註2】

唐朝的薛濤(字洪度，長安，770-832)完全是另一種典型，也就是《玉台畫史》中的「名妓」一類。薛濤誕生於京城長安，自幼聰穎，隨家庭流徙到四川，因家貧父又早亡，爲生活所迫的寡母，只好將她賣入青樓，淪爲樂妓。薛濤從小懂得音律，「每喜寫己所作詩，語亦工，思致俊逸，法書警句，因而得名」【註3】，文人學士紛紛登門唱和，晚年住在浣花溪畔，常著女冠服，製作松花小箋，號「薛濤箋」【註4】。中國淵遠流長的「姬侍」、「名妓」女藝術家，可以說是獨步全球的中國文化特產，完全不存於西方藝術史中。只是魏晉以前才華出眾的妓女，幾乎都未在歷史留名，魏晉時代開始，名妓的藝術成就方始受到人們的注意【註5】。唐代的名妓活動，以長安、洛陽爲中心，唐亡後五代十國政局混亂，追求聲色歌舞的風氣卻依舊很盛，尤其是在金陵的南唐以及成都的西蜀、後蜀，宋代名妓的重心隨政局而顯示出由北而南的轉移趨向【註6】。五代一位南唐(923-934)軍官郭崇韜伐蜀時，擄獲當地的才女李夫人(西蜀人，生卒年不詳)，將她據爲妻室，幽居中的李夫人自是百般哀怨寂寥，一夜突然看到窗外的竹影，在月光下搖曳生姿，隨手拿起毛筆便在窗紙上描出竹影的情態，一般傳爲中國墨竹繪畫的起源【註7】。

二. 文人生活圈內的女性藝術家

宋朝崇尊儒學，除了宮廷畫院以外，文人畫大行其道，繪畫與工藝匠畫從此劃分更清楚的界限。文人學士爲文作詩賦詞之餘，往往以繪畫自娛、相互品鑑，是一種交誼活動，所謂：「詩不能盡，溢而爲書，變而爲畫」，尤其以蘇東坡（1036-1101）爲代表人物。文人畫所建立的水墨繪畫傳統，和盛唐的彩色斑爛繽紛、五代的多采多姿風韻，根本是大異其道的。文人畫的興起，對整個中國藝術的發展，產生巨大的影響和教化力量。由於文人畫重視創作者的人品修爲，反而輕視繪工技巧功力的鍛鍊。文人畫的美學，將傳神寫意奉爲上品，逼眞形似的反倒淪爲下品，這點與西方文藝復興運動開創透視技法，但求再現眞實的求眞精神，兩者幾乎是背道相馳、甚至漸行漸遠的。

宋室宮掖多才女，除了北宋（960-1127）的曹仲婉（生卒年不詳）擅畫以外，尤其以南宋寧宗（r.1194-1224）皇后楊妹子（浙江會稽，1162-1232）最爲著稱，據說她會畫人物、花卉，但今僅以書法傳世。北宋著名的書法家黃庭堅（1045-1105）的姨母王李氏（江西南康建昌，生卒年不詳），嫁得朝議大夫王之才，臨摹松竹樹石時，逼眞得令觀者難以辨別原作與臨本。畫竹大師文同（1018-1079）的三女文氏（四川郫縣，生卒年不詳）承襲乃父竹風，並傳予其子張昌嗣。北宋著名的大文學家李清照（自號易安居士，山東濟南，1084-1151）出身書香門第，雖以其詩詞文學作品傳世，但其書畫皆精，堪稱中國歷史上的第一女才子【註8】。北宋末另一位著名的女詩人、詞人朱淑眞（號幽棲居士，浙江錢塘，ca1063-1206），也出身於仕宦家庭，能詩文也兼善書畫，與李清照並稱「雙絕」。宋朝上流社會的才女，多數與其文人的家庭背景有關，即使與南宋對峙的金朝，亦承續北宋文人的遺風，不乏在父兄濡染下的才女，習會書藝畫技。宋朝以降文人畫的主流傳統，使得繪畫成爲陪襯知識份子的附屬品，因此女畫家也必須知書達理，甚至還要能夠爲文作詩。如此，倘若不幸生在貧苦人家，不曾學習讀書認字的婦女，絕難有機會成爲出色藝術家。即使一些有藝術才華的平民女子，可能從事刺繡等工藝製作的勞力角色，但由於文人畫與裝飾工藝美術的分流，使得許多精采的民間女藝匠的心血，在歷史上幾乎不留痕

跡，她們的作品在後世未獲流傳。天資聰穎但不幸出身微寒的女子，只有待一日嫁入官宦、文人門第爲妻、爲妾，才有機會接受文化環境的浸染，憑著妻以夫爲貴、母以子爲貴的社會評價，才有出人頭地的機會。這是以男權爲中心的中國封建社會，對廣大女性所施加長期壓抑下的不公、不幸。比較特殊的例子是《玉台畫史》記載的北宋木刻女藝術家嚴氏（生卒年不詳），也是古代中國藝術史上唯一有記錄的女雕刻家，她是蘊能和尚的妹妹，隨兄到杭州地區居住。嚴氏篤信佛教，曾以一塊大不盈尺的檀香木，將之「刻作瑞蓮山龕門，雕成細眞珠八花球露垂網，透刀刻成五百羅漢像」，後來被官員看上貢獻給宋眞宗，眞宗甚喜，乃賜贈嚴氏「技巧夫人」的封號【註9】。宋代緙絲藝術登峰造極，徽宗、高宗時期的緙絲名家朱克柔（江蘇雲間，生卒年不詳），她所創製的長短搶緙法，世稱「朱緙法」，她的緙絲被稱爲「朱緙」，代表了宋代緙絲藝術的最高成就。【註10】

蒙古人入主中國，中斷了兩宋的畫院和書、畫學制度，因而使得院體畫風幾乎截然而止。但整體而言，元主並未對書畫藝術加以任何壓制，元朝（1279-1368）的文人畫反而得到了全面發展的機會【註11】。文人書畫成爲知識分子逃避政治現實，個人發抒、寄情、遣興、言志的精神領域。開創於南北朝的山水畫至元代，遂與避世的隱士情結合流，發揚光大成爲元代文人畫的主流。

重視漢文化的元世祖接收了南宋內府的舊藏，日後他的曾孫女祥哥刺吉（ca 1283-1331）更是中國史上第一位女收藏家，亦即仁宗的胞姊：「皇姊大長公主」。元世祖除了命他的皇太子學習漢文以外也參用南人（指的是南方漢人），其中最有名的便是宋朝宗室趙孟頫（1254-1322），他接受元世祖徵召出任兵部郎中時，曾爲當時宋朝遺民、文人所鄙，影響所及，歷經明、清兩代，直到近年來他的藝術才華與成就，才受到比較公允的評價與肯定。趙孟頫的夫人管道昇（字仲姬，浙江吳興，1262-1319），能書善畫，人物、山水、畫鳥、梅、蘭等無所不能，尤其以她的墨竹極負盛名，特別是雨後的嫩竹【註12】。管夫人亦曾爲佛寺作壁畫，生前在宮廷與民間皆享有盛名。趙孟頫與管道昇皆篤信佛教，夫唱婦隨、鰈鶼情深、兒孫滿堂，其子趙雍、趙奕，孫子趙鳳、趙麟及外孫王蒙等皆善畫，可謂一門俊彥，實史上不可多得。趙孟頫在朝爲官屢獲拔擢，晚年與夫人受封爲魏國公、魏國夫人。元代

除了趙孟頫一家，還有山水畫家盛懋(活動於1300-1360)的女兒盛氏(浙江吳興，生卒年不詳)，也繼承了父親的畫風，刺繡之餘常以丹青爲樂。

「元六家」與「明四家」所交織成龐大綿密的文人世家，以及其他的文人家庭所培養出來爲數不少的女性藝術家，可以說是明、清兩代，特別是江南地區的特殊現象。「明四家」之一的文徵明(1470-1559)，他的母親祁守端(生卒年不詳)被沈周(1427-1509)稱作爲「今之管夫人」【註13】。仇英(ca 1494-1552)的女兒仇珠(號杜陵內史，江蘇太倉，生卒年不詳)，畫風與父親相似，以她的觀世音菩薩最爲著稱。明代文俶(字端容，江蘇長洲，1595-1634)乃是文徵明的玄孫女，畫藝精妙，工花蟲蝶石，喜好山林，和丈夫趙均(趙孟頫家族的後代)伉儷情深，收得女徒周淑祜、周淑禧姊妹(江蘇江陰，生卒年不詳)，被譽爲明代閨秀之冠，一派大家風範，也是其時及後世女性藝術家心儀的典範。明末四大書家之一邢侗的妹妹邢慈靜(山東臨邑，生卒年不詳)出身富貴家庭，嫁給門當戶對的大同知府馬拯，書畫兼擅，書藝尤高，其兄嫂楊夫人書法亦精。邢慈靜在刺繡藝術方面的才華，絲毫不亞於她的書畫，人稱「針神」，可謂明代閨秀藝術家的代表之一【註14】。另一位明末的才女黃媛介(字皆令，浙江秀水，生卒年不詳)就沒有邢慈靜那麼幸運了，雖也是書香門第的出身，但是嫁給窮書生楊元勛爲妻，家貧如洗，在錢塘江畔鬻畫爲生，與河東夫人柳如是交好，曾客寓其絳雲樓中。黃媛介能詩善畫，是明代少數以山水題材爲主的閨秀畫家，畫風「逼眞梅花道人筆意」，頗有元人風度【註15】。清初王端淑(字玉映，號映然，浙江山陰，生卒年不詳)善書畫，尤長史學，常與名流唱和，當眾揮毫，是清代少數著名的女性山水畫家。

清代有一位全才型的女藝術家陳書(字南樓，號上元弟子，晚年號南樓老人，浙江秀水，1660-1736)出身書香世家，能詩善書以外，兼擅山水、花鳥、人物。陳書出嫁後認眞扮演賢妻良母的角色，非常合乎班昭《女誡》的訓示，她含辛茹苦、典當衣物甚至賣畫來維持家計，竭盡心力侍奉公婆、教育兒女，終於他的兒子錢陳群(1686-1774)受到乾隆皇帝的重用，官拜至刑部侍郎，她母憑子貴，因而受封爲太淑人。陳書的才德兼備，晚年可謂苦盡甘來，正是明、清傳統社會所期許最標準的婦女典範。錢陳群爲母親立傳時，強調母親陳書一生是如

何賢德的母儀風範，卻並未認眞對待母親在文學、藝術方面的才華與成就【註16】。惲冰（字清於，號浩如，一號蘭陵女史，江蘇武進，生卒年不詳）的身世頗有爭議，一說是惲壽平（1633-1690）的女兒，她的侄女是惲懷英（號蘭陵女史，生卒年不詳）、惲懷娥（生卒年不詳）；但是另有一說她是惲壽平的曾孫女，惲珠（1771-1833）才是她的侄女。但是，在眾多惲家的才女之中，不論如何還是惲冰的花卉最得惲壽平的祖傳神韻。清初宮廷畫家蔣廷錫（1669-1732）的妹妹蔣季錫（字蘋南，江蘇常熟，生卒年不詳），女兒蔣淑（生卒年不詳）皆是畫家，由於蔣廷錫與花鳥畫家馬元馭（1669-1722）交好，蔣、馬兩家皆繼承惲壽平的路線，兩家的女畫家也都風格相近。馬荃（字江香，江蘇常熟，生卒年不詳）的身世亦有爭議，一說是馬元馭的女兒，另有一說是孫女。馬荃嫁給書畫家龔充和，夫妻倆鬻畫爲生，馬荃擅長勾染技法的花鳥草蟲，藝事造詣與聲名皆凌駕其夫，與沒骨花卉聞名的惲冰並稱「江南雙絕」【註17】。方畹儀（字儀子，號白蓮居士，安徽歙縣，1732-1779），父親爲大學士，丈夫爲「揚州八怪」之一的畫家、詩人羅聘（1733-1799），從小善詩文，喜作梅蘭竹菊，女兒羅芳淑亦善畫梅。清代與戴熙（1801-1860）並稱「湯戴」的湯貽汾（江蘇武進，1778-1853）娶書畫家董潮的孫女董琬貞（1776-1849）爲妻，女兒湯嘉名、湯紫春，二媳婦金佩芬（母親爲女畫家孫雲鶴）皆擅畫。清末的居慶（字玉徵，廣東番禺，生卒年不詳）一說是居巢（ca. 1828-1899）的長女，又說是居巢長兄居恒的長女，繼承家學，工詩善花卉。任霞（字雨華，浙江山陰，1876-1920）是任頤（伯年，1840-1896）的女兒，畫風近似父親，嘗爲之代筆，父親去世以後，賣畫來供奉母親撫養幼弟，是較少見的女性職業畫家。

至於清代文人畫的傳統之外，還有薩克達・介文（1767-1827）是滿清正白旗人，她的父親是雲貴總督，嫁給協辦大學士英和，善寫生，尤喜以指頭畫鷹，繪畫融入西洋技法。繆嘉蕙（字素筠，雲南昆明，1841-1918），入宮爲慈禧太后代筆。慈禧太后（那拉氏，文宗妃，滿人，1835-1908）本人的畫藝也不低，懂得西洋繪畫的明暗對比，畫工頗爲精巧。在當時滿清政府宮廷文化的影響下，這幾位女性藝術家在中國文人畫系統以外，或多或少都參照了當時東漸的西方傳統技法，形成中西合璧的折衷主義畫風。

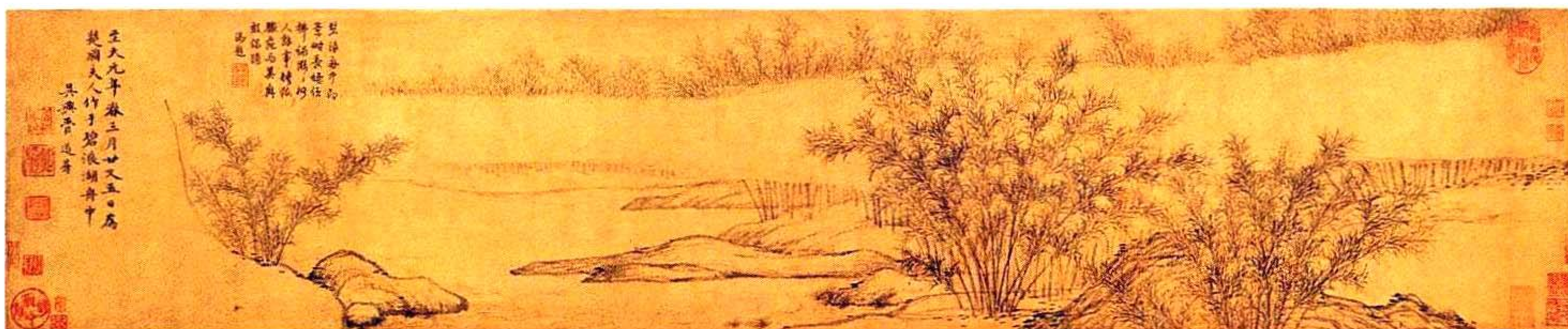
文人藝術源起於宋朝，興盛於元朝，落實於明朝，革新於清朝，而

終結於民國時期。其間近千年的漫長歲月中，崇尚隱逸高士清雅的藝術格調，不以榮華富貴爲忮求，雖也不以富麗堂皇爲上乘的品味，但是文人藝術畢竟是上流社會的貴族文化傳統，處於社會金字塔的最上層結構，這點和14、15世紀西方的文藝復興運動體質上是大同小異的。然而，中國的文人藝術相當重視藝術創作與文學、美學思想、品德操守之間的全方位互動，所以只有極少數受過教育，甚至身處於文人生活圈的才女，才能夠享有創作的自由與發表作品的殊榮。這段歷程中絕大多數的女性，其實是無知無識、無地位、無人格的，傳統文化對女性的要求是「柔順貞靜、無非無儀」，社會上甚至普遍流行「女子無才便是德」的觀念，「女子既專以嫁夫生子爲生活標準，所以不要有知識。詩書翰墨，只能作爲遊戲」【註18】。禮教環境裡女性藝術家要留名青史十分不易，今日所能看到的資料記錄反映出女性創作的艱難處境，成名者多數都有因父、因兄、因夫、因子的因素在內，還有眾多閨秀藝術的表現，恐怕都永遠埋在深閨無人識了。

所謂「閨秀藝術」，指的是中國婦女受限於生活活動的空間，因爲識見的狹小，只能畫一些花鳥草蟲一類的題材，即使有偶一爲之的山水、人物畫，也都清秀見長，難以展現渾渾灑灑的氣魄。相對的，西方國家卻還有一些女性的職業藝術家，女性雕刻家完成巨大的石雕、銅塑作品，也有一些以歷史繪畫爲主題的宏偉畫作，都是中國閨秀藝術家所望塵莫及的。更何況自宋以下，原本古時舞伎裹足以增加表演時輕盈姿態的妙想，竟然氾濫成災，使得中國婦女經歷一場數百年的浩劫，被迫纏金蓮足的弱不經風女子，頂著纖纖細足只能款款搖擺，如何與西方那些身強體壯天足的女性藝術家一較高下呢？原本興起於感喟時事、飄零寄情的文人藝術，卻因爲中國士大夫學而優則仕，仕不得志乃歸隱山林的根深蒂固觀念作祟，使得文人畫由流寓在野的遺興之作，隨亂世變遷轉而成爲宋元以後中國繪畫的主流，和整個中國封建體制的傳續，是一脈相承，始終無法脫離。那些從文人圈子裡所孕生的閨秀藝術，也就只好世世代代寄生在文人畫的範圍之中了。

四時節物遣人忙
識破常居快樂鄉
九日籬邊雖冷落
菊花開後乃重陽

1. 南宋楊妹子詩頁,絹本,25.4×27.4公分,收藏:The Art Museum, Princeton University. Bequest of John B. Elliott, Class of 1951, 圖片版權:Bruce M. White。



2. 元代管道昇〈煙雨叢竹圖卷〉,至大元年作,紙本,23.1×113.7公分,圖片版權及收藏:台北故宮博物院



3.明代仇氏杜陵內史〈唐人詩意軸〉、紙本、103×60.6公分、圖片版權及收藏：台北故宮博物院。



4.明代文俶〈春蠶食葉圖〉，1630年作、紙本、78.5×32.7公分、圖片版權及收藏：台北故宮博物院。



5. 清代陳書〈秋塍生植圖〉,1700年作, 絹本, 100.1×29.2公分, 圖片版權及收藏：台北故宮博物院



6 . 清代惲冰〈芙蓉/十二月花卉圖冊〉,c.1670-1710, 絹本, 41×33公分, 圖片版權及收藏：Asian Art Museum of San Francisco, The Avery Brundage Collection, Chong-Moon Lee Center For Asin Art and Culture。



7. 清代董琬貞〈仿黃荃花卉圖〉, 圖片版權：陸蓉之提供。

三．社交名媛身份的女性藝術家

中國古代最早在殷商時期有巫娼，就像古代兩河流域、埃及、希臘、印度等古文明一樣，是一種宗教性的儀式化行爲。中國古代的娼妓原本不分男女，自西周始，是一種沒奴爲倡的制度，一般文人著書皆寫作「倡」，直到唐代始見「娼」字，而且也是在唐代以後，才以女性娼妓爲大宗。《說文》解釋「倡」爲「樂也，或從女」【註19】，開始的時候都是一些以表演助興的男女奴僕，也就不難理解爲何唐代有「教坊」的制度，無異於「樂坊」，用來培育和管理女妓。娼妓，在中國形成一種特殊的文化，應該是始於漢武帝時的「營妓」，魏晉南北朝流行蓄養家妓，甚至「男倡」鼎盛，至唐代時則是官妓最盛。盛唐時期娼妓在歌筵時所唱的歌詞，往往是當時文人所作的詩句，將之譜入樂曲【註20】，這點和西方純肉體交易式的娼妓文化，是大相逕庭的。宋代延續唐朝舊制，唯賣良爲娼十分盛行。【註21】發展到元、明時代，娼妓文化不但保持繁榮的狀態，並且更進一步在藝術上達到極高的成就。元代名妓藝術的突出表現，主要是在戲曲方面，明代恢復唐宋舊規，管理經營娼妓仍屬於「教坊」的事業，也是書畫名妓在江南地區各領風騷的時代，爭相展現獨樹一幟的個人風格。明代政治十分腐敗，但工商業卻日趨發達，仕途險惡使得文人騷客寧願流連花叢，造成明末不分朝野愛慕名妓到一種迷戀的地步，造成個性化的名妓藝術達到空前的盛況，「不僅反映在歌舞詩詞、書畫飲食等傳統領域，而且還通過名妓與文人名士的交往聯姻，把影響擴大到了社會政治領域，並在社會政治生活中發揮了較大的作用。」。【註22】

秦淮、西湖畔成名的馬守眞（字元兒，號湘蘭，金陵人，1548-1604），能詩文、善書畫，擅長竹木花石，尤以畫蘭而聞名中外，暹羅使者慕名而來重金購藏她的扇面。【註23】馬守眞雖是青樓名妓，但她秉性高潔、超群脫俗，她的知己至交明代詩人、書法家王稚登（1535-1612）稱讚她「高情逸韻，濯如青柳聞鶯」，對她的藝術評價更高，謂：「六代精英，鍾其慧性；三山靈秀，凝爲麗情」。【註24】美國大都會美術館收藏的《蘭石圖軸》，即有王稚登所題的詩句。林雪（字天素，閩人，生卒年不詳），移居杭州西湖畔，是少數以山水聞名的名妓畫

家。薛五（字素素、素卿，小字潤娘，江蘇吳縣或浙江嘉興人，生卒年不詳）因家貧而墮入紅塵，多方面的才情與色藝，詩書琴畫棋箏簫繡無所不能，還能夠走索、騎馬、射彈更是一般女子所無法項背者，故被譽爲「十能」的才女。【註25】多才多藝的薛素素能夠因爲她的才華而名噪京畿，然而她的一生卻是十分坎坷，數嫁皆不得善果，最後回到故鄉蘇州吳縣依歸一富戶爲妾而至終老。楊宛（字宛叔，生卒年不詳）能詩善草書，16歲就嫁給總戎茅元儀，對她極爲寵愛，茅元儀死後兩度再嫁皆不幸，明亡時扮成丐婦逃亡，仍被義軍所殺。她們都是名震四方的青樓才女，也是其中下場比較不幸的例子。

名妓當中也有嫁得好夫君，飛上枝頭作鳳凰的幸運兒，她們才華耀眼，多半是表裡如一的妍麗絕色女子，往往博得文人雅士的追逐與敬重，平日不乏王公貴族、文人才子圍伺在旁，有的甚至賣藝不賣身。身爲名妓，經濟條件必然獲得改善，不但生活起居一如富貴人家，而且比尋常婦女更自由地出入遍遊各地山川名勝，反而不必顧忌、拘泥於閨閣千金、豪門貴婦的禮制。她們跟隨文人雅士縱情嬉遊唱和，淋漓盡致地發抒她們的內心世界，向世人展現她們的多才多藝與絕代風華。這些傾國傾城，才貌雙全的佳人，應當是今之所謂「名女人」的鼻祖，故本文標題將她們稱爲「社交名媛」，而不襲用「名妓」一詞。聲名卓著的秦淮地區社交名媛董白（字小宛，號青蓮女史，金陵人，生卒年不詳），出身樂籍，通詩善畫，嫁給冒襄（1611-1693）爲妾，年方29歲芳華即早逝。冒襄另有兩位善畫的侍妾蔡含（字女蘿，號圓玉，江蘇吳縣人，1647-1688）與金玥（字曉珠，江蘇崑山人，生卒年不詳），時稱「冒氏兩畫史」。顧媚（字眉生，生卒年不詳）是明末的金陵地區的社交名媛，通文史，善繪蘭竹，畫藝追步馬守眞，但姿容更勝，顚倒衆生，所住眉樓，人稱「迷樓」，最後獲致從良的歸宿，嫁龔鼎孳爲妾，改姓徐，又稱徐夫人，號橫波夫人，移居京師，深獲寵愛。江南名妓畫家中最引人入勝的，恐怕要首推明末清初原名楊愛的柳是（後改姓柳，又名因、隱，字如是，號影憐、我聞居士，又稱河東君，江蘇吳江人，1618-1664），15歲就墮入青樓，天資聰穎的她，最是招蜂引蝶，引來各方文人騷客，爲她爭風吃醋。柳是博覽群籍，能詩文，善書畫，一心想委身於情投意合的才子，終於覓得如意郎君，當時的文壇翹楚錢謙益，將她納爲寵妾，以佛經句「如是我聞」爲她命名。閨





11. 清代黃媛介,〈仿黃公望山水圖卷〉,1651年作,紙本,25.1×37.2公分,圖片版權及收藏:北京故宮博物院。

8. 明代馬守真,〈蘭石圖軸〉,1572年作,紙本,52.5×29.1公分,收藏:The Metropolitan Museum of Art, Edward Elliott Family Collection, Purchase, The Dillon Fund Gift, 1982(1982.1.7),圖片版權:1987 The Metropolitan Museum of Art。



9. 明末薛素素,〈雙鈎蘭圖卷〉,1601年作,紙本,31.8×598.17公分,圖片版權及收藏:The Honolulu Academy of Art。



10. 清代柳如是,〈月堤煙柳圖卷〉,1643年作,紙本,25.1×126.5公分,圖片版權及收藏:北京故宮博物院。

秀畫家黃媛介與她結爲摯友，北京故宮博物院藏有一幅黃媛介1651年畫給河東夫人的山水畫【註26】。



12. 潘玉良,〈自畫像〉,1944年作, 油畫, 90× 64公分, 藝術家出版社提供。

歷代社交名媛的藝術創作風格，和她們交往遊歷的對象必有關聯，而由於大多數的青樓才女都在江南一帶，那麼她們的美學經驗也必和當地的人文地理環境有所關聯。不可諱言的，這些社交名媛的藝術名聲背後，幾乎都有男性文人騷客的影子，她們的學習與成長也都仰仗著這些文人恩客，因此也就和當時的閨秀藝術家一樣，她們的審美觀都深植於中國文人畫的傳統。在繪畫上，不論筆法、題材或畫風，都不容易區辨社交名媛和閨秀畫家的差別，若要勉強區分，恐怕只能從文學的領域著手。中國大陸學者嚴明在他所著《中國名妓藝術史》中，指出歷代名妓藝術中的主要風格特色，是「細膩淒婉」和「追求清雅」。前者特別反映在文學作品中，後者則是審美的普遍標準，除了創作，也反映在生活起居方面。象徵清雅的竹、蘭、水仙等題材，自然成爲名妓藝術家的最愛。【註27】明清兩代閨秀和名妓藝術家所交織出來的陰性美學網絡，展現細膩婉約、精秀雅緻、楚楚動人的各種風貌，其實正是女性藝術自成系統的一項重要表現，在中國女性藝術史的發展進程中，扮演不可或缺的形塑角色，不應以男性的審美標準隨意貶抑其價值。

四. 20世紀初中國啓蒙運動的影響

西方重視物質的特性，使他們的帝王貴族的封建制度，順利轉變爲資本主義的經濟社會，追求投資與生產的實效利益，所以推動科技的發展，以謀取更高的投資報酬率，以財富來界定位社會階級。中國自宋以來獨尊儒家，帝制的封建社會，以忠君立國，以孝道立家，以道德倫理制約個人。中國社會的階級定位於出身(包括血緣、科考比試和出任官職等)，所謂士農工商的順序位階，使得無知無識的富商，被視爲社會最下層的人士。西方崇尚實證的精神，和中國推崇服從的道德，是兩種截然不同的文化背景，表現在文化上當然顯示出極大的差距。中國文化在清末遭逢東西文化理念相左和價值觀相異的衝擊，提昇知識教育程度，顯然是銜接西方文明的關鍵條件。所以家境出身成爲先天性的優劣條件，但後天的努力向學，還是能夠改變命運。對中國女性而言，當時一個人的出身固然是相當重要的條件，但是才學智識卻也是新時代女性改變命運最重要的取決關鍵。

20世紀初的中國啓蒙運動與女性藝術的發展，有著十分密切的關係。中央研究院近代史研究所李孝悌所著《清末的下層社會啓蒙運動》，揭示20世紀初期轉入新時代的啓蒙運動，各方如何向下紮根的努力歷程。他引錄艾弗林・羅斯基(Evelyn Sakakida Rawski)的統計數字，在18、19世紀的中國，粗通文字的人數，男性佔總人口的30%-45%之間，而女性僅僅2%-10%【註28】，提昇廣大人口的智識自然成爲清末啓蒙運動的第一目標。那些滿清政府末期振亡圖新的有志之士，把慈禧太后視爲自私、保守、愚昧的婦人。其實，慈禧太后週旋在眾多迂腐誤國的權貴老臣之間，要把一個古老而背負龐大無知愚民人口的國家，擠進西方步入工業現代化的20世紀，本身就是一項萬分艱鉅的工程。

啓蒙運動在西方，是一種人文精神的延展，由少數的知識份子一直推廣到今天的公民社會，也是從金字塔上層的小三角逐漸往下發展的結果。啓蒙運動，亦即是啓智運動，由智識的增長，學習理性的思考，由理性的思考，瞭解到彼此尊重和人權平等，才可能實現眞正民主、自由的社會。受教育，不僅是權利，更是改進社會、提昇文化的必要途徑。回想過去舊社會對女性受教育的差別待遇，李孝悌文中所

述1906年的惠興(生卒年不詳)辦女學堂的事件，一位出身官宦家庭的青年女子，效法美國女權運動的領導者海蕊特・畢切・史東(Harriet Beecher Stone)的精神，爲提倡中國女權，首要興學辦教育。惠興傾力舉事，開學典禮上竟然割肉爲誓，若女學堂不能存續，她將以身殉校。結果，學校因經費日危，她竟然不得不痛施絕計，上書當局請願，自己吞煙自盡。【註29】惠興的壯烈行爲，當然不是振衰起蔽的唯一途徑，而是當時辦女學校的窘迫和社會的冷漠反應，才是逼她走上絕路的主要原因。中國最早的女子學校是1844年英國人阿爾特賽(Aldersey)爲傳教而在浙江寧波辦學，1847至1860年在通商口岸又辦了十一所女子教會學校，日後在上海天津等地相繼開辦中西女校【註30】。中國女子教育的起步，竟然是西方文明的力量打破了中國傳統，率先爲中國女性帶來求知求學的機會。中國人自己辦的女子學校要遲至1898年，由維新派人士在上海創辦經正女學。【註31】

1919年爆發的「五四運動」，北京有三千多名熱血知識青年走上街頭，引發全國性的學生運動，被視爲中國新文化運動的開始。其實在滿清最末十年間早已有「走向人民」的運動。李孝悌指出白話報紙、閱報社、講報和演說的推廣型式，甚至使用地方戲曲，都已經爲「五四運動」預先舖設基礎【註32】。在美術圈裡，1919年成立一個主張革新、反對守舊的畫會－「天馬畫會」，即有吳杏芬、翁元春、張紅薇(張光，1879-1970)、李秋君(1899-1972)、張時敏、韓步伊、唐蘊玉等女畫家的加入。【註33】「五四運動」以後，不但女學堂日趨普遍，女子入大學、出國留學接受教育者亦不乏有人。1912年方君璧(福建閩侯人，1898-1986)隨姊姊方君瑛赴法留學，是考入巴黎國立高等美術學校的第一位中國女留學生，1925年回國任教於廣東大學。另一位20世紀初的女性藝術大師潘玉良(原名陳秀清，後改名張玉良、潘玉良，江蘇鎮江人，1902-1977)，幼年父母雙亡，因家貧而賣入青樓，1916年受到革命黨人潘贊化的搭救，納她爲妾，爲感恩而改姓潘。1921年潘玉良考取留學法國的公費，遠渡重洋在歐洲發展出她自己的一片天空。1925年她以畢業創作第一名的成績獲得羅馬獎學金，進入羅馬皇家美術學院，成爲該院第一位中國女學生。1926年她的作品在羅馬國際藝術展覽會上獲得金質獎，次年再獲金獎獎金5000元。【註34】1928年潘玉良自法返國，任教於上海美專和南京的中央大學，終因早年身世而蒙受蜚短

流長誣謗之苦，於1937年再度遠離家鄉，最後終老於法國。時空的轉換，中國婦女命運獲得巨大的轉變，只是潘玉良的成功與沒落是一個比較戲劇化的例子。但不能忽視的是，潘玉良象徵著女性知識份子的自主意識高漲，代表新時代女性不再將自己命運委身婚姻，作爲唯一的改變途徑。潘玉良離家後的成就，尤其她在西方獲得肯定的部分，絕不在徐悲鴻、林風眠的成就之下，而由於她是女性的事實，在歷史上獲得的地位，對她仍有諸多不公允之處。

1934年馮文鳳（1906-1960）、李秋君、陳小翠（1907-1968）、顧青瑤（1909-1970年代）、楊雪玖、顧默飛（1907-）等發起成立第一個民間純女性組成的「中國女子書畫會」，獲得唐冠玉（潘公展夫人）、虞澹涵、陸小曼（1903-1965）、吳青霞（1910-）、包瓊枝、丁筠碧、徐慧、余靜芝、周煉霞（1906-）、鮑亞輝（1895-1977）、謝應新、謝月眉、楊雪瑤、龐左玉（1915-1969）等人的響應，從上海擴延到江浙一帶，到對日抗戰前會員涵蓋全國各地近200人，包括何香凝（廖仲愷夫人，1878-1972）也加入這個畫會。1938年周世聰（1916-）接著在香港、九龍發起成立「香港女子書畫會」【註35】，顯示民國初年投身藝術的女性，已不再自限於閨秀藝術一脈，革新除舊不落人後，早期的女性知識份子也都能夠以興亡爲己任，在藝術中反映和發揮她們的理想和志氣。

耐人尋味的是，風捲雲起的中國啓蒙運動，除了潘玉良並未造就多少傑出的女性藝術大師。但是教育的普及，卻使得女性在師範美育方面，找到施展的方向。眾多女子學校所培育出的女性教師，雖然她們自己並未在藝事上成名立萬，成爲獨當一面的偉大畫家，但也育人無數，默默耕耘成爲國民教育推廣的無名英雌。20世紀初的啓蒙運動，喚醒了女性自覺、自救的意識，解放了千千萬萬蒙受纏足荼毒的女子，改善了婚姻制度對女性的迫害，拓開女性求知的空間，但這些改變對女性藝術的發展和影響，是間接又間接，而且極爲緩慢的。一直到20世紀末中國女性的自覺與平權意識，還是不能眞正落實到社會的每一層面，這段歷史裡也找不到任何一位女性藝術家的偉大成就，是可以和男性同輩相提並論的。

註解:

註1. Marsha Weidner, **'Women in the History of Chinese Painting'**, View from Jade Terrace：Chinese Women Artists 1300-1912, Indianoplis Museum of Art, 1988, pp.17-18。

註2. 牛志平,〈唐代妒婦論〉,《中國婦女史論集續集》, 鮑家麟編著, 稻鄉出版社, 1991, pp. 64-65。

註3. 見《宣和書譜》。

註4. 嚴明,〈歷代名妓小傳〉,《中國名妓藝術史》, 台北文津出版社, 1992, p.296。

註5. 同上, p.46。

註6. 同上, p.56, 77,81。

註7. 同註1。

註8. 任日鎬,《宋代女詞人評述》, 台北商務印書館,1984, pp. 25-28。

註9. 殷偉,《中華五千年藝苑才女》, 台北貫雅文化, 1991, pp.175-177。

註10. 同上, pp.193-195。

註11. 傅申,〈女藏家皇姊大長公主〉,《元代皇室書畫收藏史略》, 台北國立故宮博物院, 1981, p.2。

註12. 同註1, p.20。

註13. Edited by Marsha Weidner, **'Women Painters in Traditional China'**, Flowering in the Shadow：Women in the History of Chinese and Japanese Painting, University Hawaii Press, 1990, p.93。

註14. 同註9, pp.250-253。

註15. 同註9, pp.299-303。

註16. 同註13, pp.125-128。

註17. 同註1, pp.130-136。

註18. 陳東原,《中國婦女生活史》, 台灣商務印書館, 1997, pp.15-18。

註19. 王書奴,《中國娼妓史》,湖南岳麓書社, 1998, pp.1-3。

註20. 同上, p.70。

註21. 同註18, p.60、78。

註22. 請參閱嚴明著《中國名妓藝術史》, pp.83-123。

註23. 同註1, p.72。

註24. 同註9, pp.254-258。

註25. 同上, pp.241-244。

註26. 請參閱 James Cahill, **'The Painting of Liu Yin'**,同註13, pp.103-117。

註27. 同註4, pp.279-287。

註28. 李孝悌,〈白話報刊與宣傳品〉,《清末的下層社會啟蒙運動, 1901-1911》, 台北：中央研究院近代史研究所專刊(67), 1992, p.21。

註29. 同上, pp.23-24。

註30. 陶詠白、李湜,《失落的歷史—中國女性繪畫史》,湖南美術出版社, 2000, pp.109-110。

註31. 同上。

註32. 同註28。

註33. 同註30, p.121。

註34. 同上, pp.188-189。

註35. 同上, pp.129-132。

第二章　早期的台灣閨閣派女畫家

一．中國閨秀藝術家的傳統

原本爲南島語系的原住民所居住的台灣，在明、清兩代發生大量漢民族的移民，這些承襲大陸中原文化的漢人，逐漸漢化本地的原住民。有明以來台灣經歷了葡萄牙(1624-1662)、西班牙(1629-1642)等西方人的短暫侵台統治，再加上日本對台五十一年的殖民統治，佔20世紀將近一半的歲月，錯綜複雜的歷史命運，造成台灣文化上自始即顯示出多元匯聚與融合的傾向。

從中國的歷史來看，台灣一直處於邊緣地帶，直到明末鄭成功(1624-1662)於1661年驅逐荷蘭人，據台灣爲反清復明的基地，概念上而言，台灣首度成爲(明朝流亡)政權的中央所在地。台灣作爲中國行政區的定名，始於1884年清廷置「台灣府」隸屬於福建省，1885年改立爲行省，派劉銘傳(1836-1896)爲「台灣省」的首任巡撫。早在劉銘傳治台之前，即有沈葆楨(1820-1879)主張維新，爲台灣先行一步舖下現代化的基石。劉銘傳的積極建設台灣，設立「洋學堂」引進歐美新文化，日後以其「洋務維新」運動推行新政。劉氏在內政方面，有「清賦」(土地調查與開發)，「理藩」兩大工作，並建築鐵路(基隆到新竹)，設立郵電制度【註1】，使得台灣擁有中國第一條鐵路運輸線，以及第一套郵電通訊系統。當時台灣現代化的程度更甚於許多內地地區，卻因爲清廷的腐敗，致使劉氏去職，於1891年離開台灣返回內地，使台灣終究未能像日本明治維新那樣，持續而漸進地邁向現代化的發展。

明清時期移民來台者，多屬於農民及勞動階層的人口，終日忙於營生的勞務，一般民眾只能從生活中去體認唐山師傅來台從事的寺廟、建築、裝璜等工藝美術。清代仕宦或來台走訪的文人藝術家以短期居留爲主，而民間的藝人，不論是宗教寺廟的壁畫、門神畫家或民間富紳大宅的裝璜師傅，大多是往來兩岸之間，並不定居於台灣，更難得在台灣傳授徒眾，因此各種技藝早期在台並不留根，也是造成漢人移

民早期文藝不興的原因之一。台灣藝術史學者李欽賢在《台灣美術歷程》中提到：

「清朝領台初期，台灣仍具有顯著的移墾社會形態，領導人物都是一時豪勇，只知致力土地的開發，對文教事業的建設，興致不濃」【註2】。

其實，台灣要一直到乾隆年間（18世紀初期）【註3】才在少數的大地主與仕紳富貴人家之間，開始講求文藝生活品味，與大陸江南、閩、粵地區的文人藝術家稍有往來，並由他們引進中原的文人書畫藝術，在有限的交誼圈內進行推廣傳播。到了19世紀以後，正如李氏所言：

「台灣社會內地化的趨勢加強，科舉制度逐漸盛行，受過教育的人數也不斷地增加，此一形勢扭轉了士紳階層取代豪勇之士，在社會扮演了領導的地位。士紳階層大都是台灣經濟繁榮以後，經商致富的世家，他們的榮祿普遍受到民間的敬重，同時也引發社會間追求優裕物質生活的風氣。經濟繁榮與都市興起，交通發達，文風跟進，都有互為表裡的關係。在這些有錢、有閒的新貴周遭，頗多往來名士，常有薈萃雅集，騷人墨客的風流，商賈官宦亦樂於附庸。於是中國傳統的文人畫流行於貴族顯要之間，展開了台灣美術的另一層面」。【註4】

藝術史學者王秀雄教授指出：

「台灣為初闢新土，設備簡陋，可是若有文房四寶就可以作畫。所以繪畫的發展，自然傾向於簡逸的文人畫，並且還以文人畫中較易學習的部分為主。從流傳至今的台灣畫家作品中，以水墨寫意為主，工筆設色的作品較少。」王教授根據學者王耀庭在他〈日據時代台灣的傳統書畫〉論文中的觀點，更進一步說明：

「所謂『閩習』，指的是大膽塗抹，恣肆的筆意，短暫的時間，完成丈體形象，氣氛濃濁，十足霸氣，一點也不含蓄。台灣早期的書畫，正是這種傾向，這種趣味卻為新移民社會所接受，這正顯示新地區的品味，無關於水準的高下。」【註5】

再加上明清時期時人標榜師承淵源，形成一股師古的風氣，喜好臨摹古人的作品，而少有新意與開創。以中原文人畫傳統爲學習對象的台灣文人畫，畢竟只是上層社會少數人的嗜好與墨戲而已，一般社會大眾的男性普遍還是不太注重詩書畫等文化生活的修養，更遑論以家務操持爲生活重心的女性，實在更難以接觸到精緻文化的活動。所以在清代治台的兩百多年間，只留下「能繪水墨蘆雁」的馬琬（1796-1820嘉慶貢生，福建人）之母一條記錄，【註6】只道是「馬琬事母至孝，母年百歲，猶能畫水墨蘆雁，琬從習焉」【註7】，馬琬的母親又是一例「母憑子

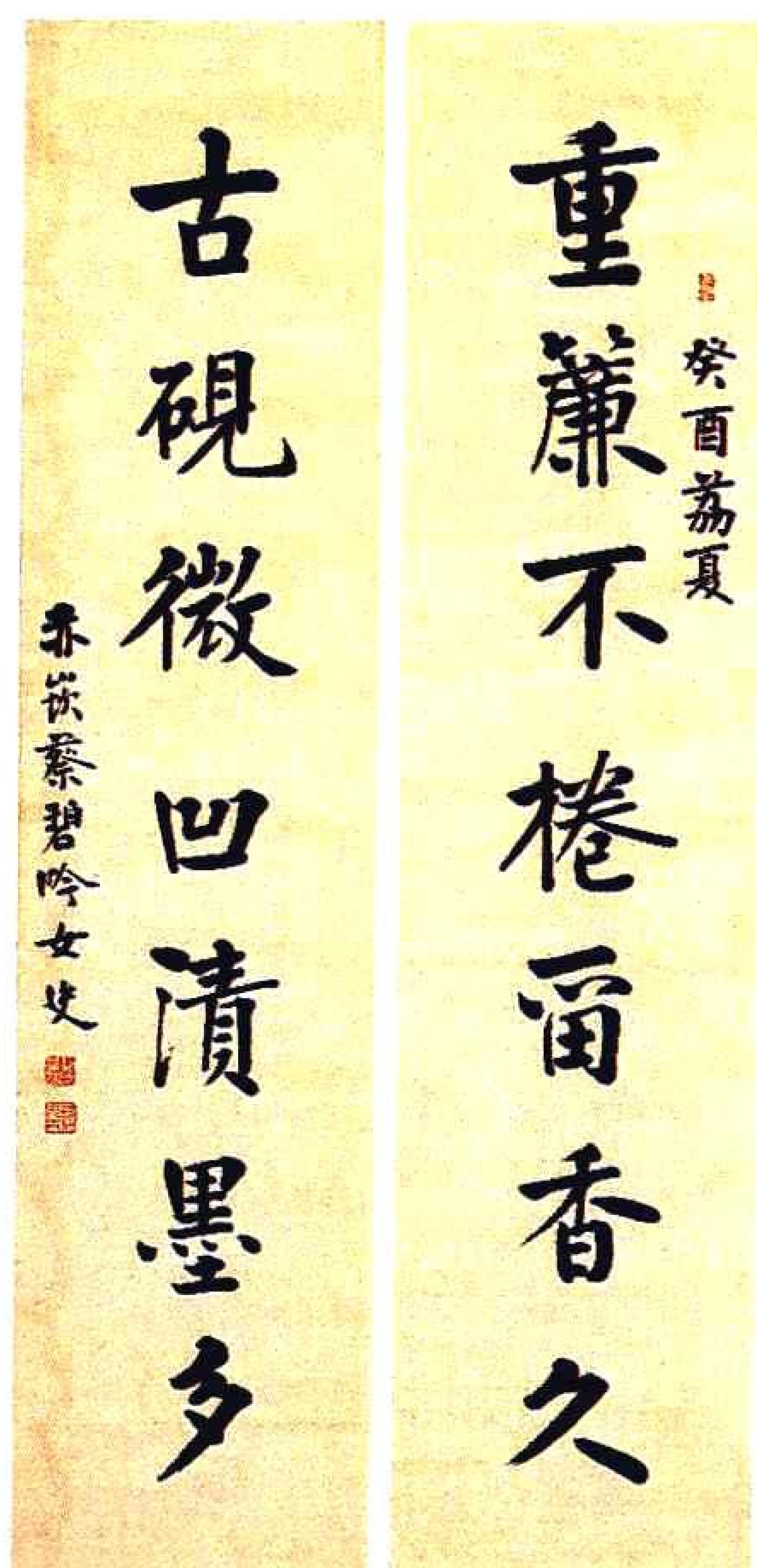
貴」的無名女子而已，根本談不上是她自己創作生涯的成就。

1894年中日「甲午戰爭」爆發，清廷戰敗，於1895年簽訂「馬關條約」，把台灣割讓給日本。然而，日本佔領台灣的初期，民間仍沿襲明清時代的儒漢文化傳統，並不願意接受外族的統治與異族的文化，日軍必須以武力鎮壓台灣人民的反抗。日本殖民初期爲了安撫台灣民心，而允許儒漢文化的繼續存在，但積極準備下一步推動的皇民化政策。對台灣女性而言，日本統治者是「資本家－殖民者－父權」的三重支配身份，使得累積於儒漢文化舊社會的台灣婦女問題更加激化，況且日本傳統文化中對於女性的壓抑並不亞於中國。【註8】



1. 馬琬母，〈東寧女子陳氏繪〉，紙本。

日據時代的台灣婦女在兩種傳統文化的雙重壓力下，只有極爲少數文人、世家的閨女，因爲個人特殊的際遇，而得以銜接中國文人傳統的閨閣派藝術路線，活動於傳統台灣的文人社會中。聞名的有台南的蔡碧吟(1874-1939)，雲林西螺誕生的張李德和(1893-1972)，出生於澎湖馬公的蔡旨禪(1900-1958)，以及新竹畫家范耀庚(1877-1950)的獨生女范侃卿(1908-1952)等鳳毛麟角區區幾位而已。



2. 蔡碧吟，〈行楷對聯〉，1933年作，紙本，31×131公分。

蔡碧吟(1874-1939)，本名葉詩，以字行，號赤嵌女史，通稱蔡姑娘)出身台南世代書香名門，父親蔡國琳是前清舉人。蔡碧吟先是被父親許配給舉人門生賴文安，避難於廈門時未及成婚便病逝異地，蔡碧吟於1896年隨父親返台寡居，遂以才女兼節婦而著稱，文采豐美，工楷書、能詩文。家財豐厚的蔡家，眾妻妾僅育有蔡碧吟及幼弟兩人，父親蔡國琳去世後，蔡碧吟以

未嫁嫡長女的身份向庶母所生的幼弟分得一半財產，卻爲舉人師兄羅秀惠（字蔚村，號蕉麓，別號花花世界生，台南人，清光緒年間舉人，1865-1942）所圖，好言相誘說服蔡姑娘招羅秀惠爲婿以傳宗接代。然因羅秀惠已娶詩妓王罔市在先，以及父親在地方上的名聲致使社會輿論反對蔡、羅的結合，兩人拖延到1915年才成婚入贅，蔡碧吟已42歲，徒有婚姻之名，卻無婚姻之實，兩人終無所出，收養一子以繼嗣。羅秀惠能詩文，尤善行草，曾以「奎社書道會」名義在台北永樂町舉辦全島書畫展覽，有「清代台南府城十大書家」之一的美名【註9】，原本才學相當的一對璧人，卻因爲羅秀惠的生性放蕩不羈，品行不端，蔡氏家產由羅氏蕩盡，致使赤嵌女史晚年清苦，然傾慕其詩書而登門求字者仍不乏有人。【註10】蔡姑娘一生的傳奇故事在台南地區家喻戶曉，時人撰寫一對聯，道盡蔡、羅兩人不堪的一生：「一父二夫三舉子，四妻五妾六娼妓」。【註11】

張李德和（1893-1972）字蓮玉，號羅小女史、琳瑯山閣主人、題襟亭主人，出生於書香名門，祖父是清代艋舺營水師参將李朝安。父親李昭元自幼苦讀漢學，後北上考進台北國語學校（當時全台最高學府），畢業後留校擔任訓導工作，是一位從事新式教育工作者。李德和小時跟隨表姑劉活源、表姑丈詹紹安學習傳統漢學，因而奠定她對中國傳統經史子集及琴棋書畫的認識與訓練基礎。11歲她進入西螺公學校接受日本新式教育，畢業後考也北上考進台北國語學校附屬女學校（日後台北第三高等女學校的前身）技藝科，畢業後相繼在斗六公學校及西螺公學校任教。



3. 張李德和，〈蝴蝶蘭〉，1940年作，膠彩紙本，101.7×134公分，圖片版權及收藏：台北市立美術館。

李德和20歲時嫁給嘉義名門張錦燦，是清代歲貢生張元榮的四子，畢業於台北醫學校，先任職於公立台南醫院，後返鄉創辦諸峰醫院。

張李德和為了相夫教子的傳統婦德，辭去教職，協助丈夫的事業以外，也經常和夫婿與嘉義的文人騷客、書畫名家往來酬唱，或即席揮毫，由於熱心提倡文藝活動和贊助藝術家而成為地方上的名流。【註12】故宮博物院副院長藝術史學者林柏亭撰述張李德和的生平時，描寫她：



4.張李德和在作品前之玉照，取材自：嘉義地區繪畫之研究。

「幼承庭訓，勤於習藝，不僅擅長詩文，且諳音律繪事，復精刺繡，閩紅老人賴惠川稱讚其聰惠多能，詩、書、畫、琴、棋莫不臻其奧妙，書法右軍，落落大方。日據時為保存中華傳統文化，於昭和元年(1926)與林玉書、吳百樓、賴尚遜等文人雅士成立琳瑯山閣詩會，遠近名宿碩儒，多過從而盤桓，女士初為西螺菼社社員，嗣為羅山吟社社員，並任鳳鳴吟社顧問。填詞則為題襟亭詞會主人，畫則加入嘉義『春萌畫會』、『嘉義耕外畫會』，賦性怡靜，珠璣滿腹，有不櫛進士之稱。馳騁於藝苑，謙恭禮士，慷慨接物，文人雅士，往返於逸園者，絡繹不絕，對於藝壇多所貢獻，也是主導贊助藝文活動的重心。.....在光復前之畫壇，為陳進以後，最傑出之女畫家。其畫風典雅而富詩意，尤擅花鳥。」【註13】

藝術史學者賴明珠在〈才情與認知的落差〉一文中，詳細申論張李德和的「才德觀」形成背景，與其所生長的年代對女性的價值觀，如何影響她在藝術方面的表現。張李德和是陳進(1907-1998)以外唯一的女性藝術家，能夠獲得府展三次特選，晉升「推薦畫家」、「無鑑查畫家」。但她也和陳進不同，陳進年少得志而晚婚，張李德和早婚而延遲了藝術創作的表現與發展。主要的原因是她從小深受傳統「三從四德」婦德觀的薰陶，從心底接受女性必須恪守「相夫教子」的婦道觀念，所以早年全心投入傳統婦女在家庭中所扮演的角色，及待心有餘力時才致力於丹青。嘉義地方名儒賴雨若爲《琳瑯山閣唱和集》撰序時，先讚揚她的婦德，然後才提到她的才情，反映當時社會對女性角色的期待，總是婦德優於琴棋書畫的才華，文藝是在「持家治產」有暇時，用以「陶冶性情、修練身心」的消遣活動。第二次世界大戰結束後，國民黨政府移台，張李德和於1951年出任台灣省議員，從政後藝術生涯終告結束，【註14】一輪嘉義政壇昇起的新月，卻是台灣藝壇一顆

閃亮的殞星，最後病逝於日本。

蔡旨禪的身世在她的生長年代而言，可謂相當傳奇。蔡平立在他編著的《增訂新編澎湖通史》中對蔡旨禪的描寫：

「蔡旨禪.....馬公鎮長安里人。.....自幼與群兒異，或繡鳳或塗鴉。.....九歲則長齋繡佛，並就教於名學者陳錫和，.....國學基礎甚佳。及長守貞不字，好吟詠，兼嗜書畫。.....隻身到廈門美術專科學校深造。當日據時期，一以振興漢學為己任，在彰化設帳授徒，.....曾受霧峰望族林獻堂先生之聘，為其家庭教師。.....生平尤致力於佛教，建佛堂，修梵宇，抱度己度人之宏願。......」【註15】

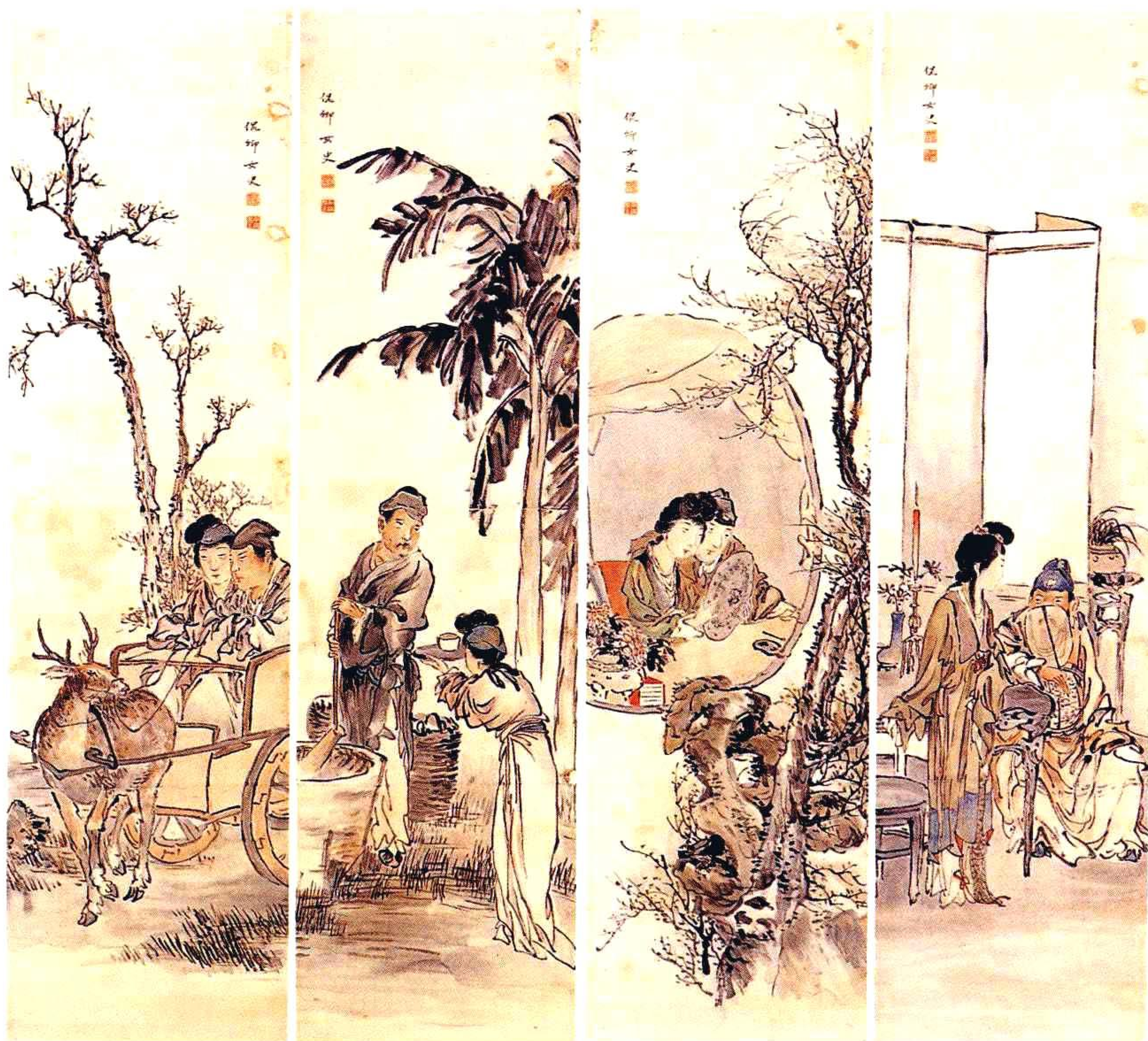
賴明珠在分析蔡旨禪的藝術生涯時，指出她和當時其他閨秀畫家所追尋的人生目標迥異：

「第一：她曾經為了追求繪畫藝術的提升，單獨赴廈門美術專科學校深造。第二：她有強烈的民族意識，除了『設帳』傳授漢學之外，還曾經與台灣民族運動精神領袖林獻堂過從甚密。第三：帶髮修行，潛心佛學。由於蔡旨禪出世兼入世、自由不羈的生活哲學，與一般浮沈於俗世的閨秀畫家不同，因而她的行事作為，乃能突破長期以來性別與殖民文化結合形成的權力核心，對台灣女性所撒下緊密不漏的制約網脈。她的繪畫作品所表現悠遊自在、自成一格的風貌，似乎正是她奇特一生的自我寫照。」【註16】



5. 蔡旨禪,〈花卉〉,1930年作, 膠彩紙本, 131×61公分。

賴明珠的文章中也特別提到儒漢傳統文化對蔡旨禪的影響，導致她捨日本的美術學校，而寧可到中國廈門的美術學校。她雖也曾經參加殖民官展，但她從1935年以《優曇花》入選台展東洋畫部以後，便不再參展。【註17】蔡旨禪的思想一以貫之，能夠排除功成名就的誘因與擠身名流的機遇，捨棄殖民文化的「會場藝術」，而就傳統文人畫形式化的繪畫語言，以一介平民女子的弱小



6. 范侃卿,〈溫愛圖(四屏)〉,1930-50年作, 紙本, 142.5×38.9公分×4, 圖片版權及收藏:台北市立美術館。

力量,一再挺身捍衛民族文化的傳承,的確需要過人的見識與勇氣。

范侃卿是另一位書香人家的才女,從小研讀經史子集,詩、書、畫皆善,畫風清雅。范侃卿早年曾拜林希周學習花鳥,並研習同治年間來台遊竹塹的「指畫」名家陳邦選的人物、山水,1928-1929年間受教於大陸來台寓居的閩派人物畫家李霞(1871-1939),並承父命拜李霞爲義父。由於范侃卿未曾接受過新式學堂的教育,完全經由傳統私塾教育培養她的文學與藝術涵養,創作方面的啓迪也受限於父親所交遊的文人、藝術家的圈子,繪畫上很可能是以臨摹的學習方式爲主。賴明珠的〈閨秀畫家筆下的圖像意涵〉一文附註裡記錄范侃卿次子蔡正雄口述母親不幸的婚姻生活,因爲父親的蓄意隱瞞和外祖父的疏忽不察,而將母親許配給已有妻室的南寮蔡欽旺,生下子女五人皆由母親和她的娘家撫養,痛苦的婚姻使得一位靈秀才女正値盛年時,45歲便罹患子

宮癌而去逝。【註18】范侃卿延續的是中國傳統閨秀畫家的典型，她們由文人父兄所引導的藝文生活環境中養成，同時也受制於「閨秀」的身份，難以開拓四海遊歷的多樣化生活經驗，而且往往侷限在家庭與婚姻的框架裡，一旦所遇非人，不但人生從此受難，才情尤其無法發揮，抑鬱以終者不止蔡碧吟、范侃卿等區區幾人而已。

小結

明清時期一般的台灣女性，還很難接觸到精緻的文化活動，到了日本佔領台灣的初期，民間仍然沿襲明清時代的儒漢文化傳統，並不願意接受外來的異族文化。日本殖民政府積極推動皇民化政策，對台灣女性而言，可謂處於兩種傳統文化的雙重壓力下，只有極爲少數文人、世家的閨女，因爲個人特殊的際遇，而得以銜接中國文人傳統的閨閣派藝術路線，活動於傳統台灣的文人社會中。她們在文人父兄所引導的藝文生活環境中養成，仍然受制於「閨秀」的身份，無法遊歷四海，經歷多樣化的生活經驗，侷限在家庭與婚姻的框架裡，無從發揮個人的才情，是台灣早期閨秀藝術家共同的處境。

二．日本殖民文化影響下的閨秀藝術家

清廷將台灣割讓給日本，日本軍隊登台初期，曾遭受台灣人民激烈的反抗，但是半年後日軍還是平定了全台。日本統治當局日後以「皇民化教育」籠絡台灣人民，以「懷柔」與「脅迫」雙重手段實踐的同化主義，基本上是日本政府軍國主義對台的殖民政策。從歷史的角度而言，20世紀的前半期，台灣官方的文化確實屬於日本文化版圖的一部份。

儘管日本統治階層對台灣人民實質存在種族和階級歧視的問題，不過日本政府當年將台灣視爲其所擁有疆土領域的一部分，所以在劉銘傳所建設邁向現代化的基礎上，更進一步將台灣從原來產值有限的農業社會，逐漸發展成以都市繁榮爲基礎的現代工商業社會。日本總督府推動「皇民化」的正式女子教育，從1897年在國語學校（台北師範前

身）第一附屬學校成立女子分教場開始，1898年總督府公佈「台灣教育令」，將大部分國語研習所改爲公學校，收容台灣人子弟，進行第一次學制改革，將女子分教場升格爲第三附屬學校，以台灣本省女子普通教育系手藝教授爲目的，是台灣女子中等教育的手藝科時期。

1906年發佈新國語學校第二附屬學校規則，進行第二次學制改革，使第二附屬學校變爲純粹的中等程度的學校，將原手藝科改爲師範性質的技藝科，以培養公學校的女教員爲主要目標，課程表包括了圖畫課（素描、寫生），是台灣女性在師範教育體制內接受美術教育的開始。【註19】

一般學者認爲台灣有大規模的近代新式教育是始於日本殖民政府，以此推論，以爲台灣女子的新式教育也是從1897年的士林女子分教場開始，其實不然。加拿大基督教傳教士馬偕博士（Dr. George Heslie Mackay）早於1884年便在台北淡水成立了女學堂，才是台灣女子新式教育的起始。不過，淡水女學堂是以培育基督教會工作的婦女爲目的，教學也以基督教義和聖經爲主，不能視爲一般性的普通教育機構。【註20】

在1919年「台灣教育令」實施之下，國語學校改制爲台北師範學校，附屬女校改稱台灣公立女子高等普通學校，成爲獨立的系統，另外加設一年制的「師範科」。1922年總督府頒布「新台灣教育令」撤廢日、台人之間的差別教育，確立「內台共通制」的原則，中等以上學校採用和日本國內大體相同的教育制度，可以和日本的學制相連貫，此時全台灣高等女學校已有7所。日本殖民政府興辦女學的目標，是爲了要普及日語、教導女學生「養成女子特有的貞淑、溫良、慈愛、勤儉家事之習性」的婦德，作爲培養良好日本國民的基礎，並教授她們「生活上有用之知識技能」，當時的圖畫課程中包括了寫生、素描和教材研究。【註21】

自從1927年開始，由台灣教育會按照日本帝展的模式舉辦第一屆台灣美術展覽會（簡稱台展），僅分西洋畫及東洋畫兩部，等於是以「台展」的官方立場，來領導並推動學習西洋油畫以及日本式的膠彩畫（東洋畫），至此台灣正式進入日本文化影響下的官方美術時代。【註22】殖民政府官辦的「台展」，美其名是藉以推展台灣美術，提昇人民的文化素養，但實際上是藉官辦美展以操控美術的發展方向，達到日本文化殖



7. 林邱金蓮,〈雁來紅〉,1934年作,膠彩絹本,58×55公分。(第6回台展入選)



8. 林阿琴,〈黃荚花〉,1934年作,膠彩絹本,163.6×86公分。(第8回台展入選)



9. 黃早早,〈林投〉,1935年作,膠彩絹本,87×176公分,圖片版權及收藏:台北市立美術館。(第9回台展入選)



10 .周紅綢,〈少女〉,1936年作,膠彩絹本,90×120公分。(第10回台展入選)



11. 黃新樓,〈池畔〉,1940年作,膠彩絹本,87×146公分。(第3回府展入選)



12. 台北第三高女東洋畫部女學生,左起:林阿琴、邱金蓮、陳雪君、彭蓉妹。



13. 台北第三高女圖畫科教師鄉原古統與女學生,左起:周紅綢、彭蓉妹、鄉原古統、黃早早、林阿琴。

民的目標。【註23】第一屆台展審查結果，台灣傳統水墨畫全軍覆沒，美術教育學者楊孟哲在其所著《日治時代台灣美術教育》一書中指出：

「台灣文人畫家生存條件之差，令人同情，他們只能在其他次級場地舉行畫展，延續水墨畫空間。而日本部份的三流畫家、鄉下草包反而輕而易舉佔領台灣美術領域，顯露霸權心態，以地方藝術家主導台灣殖民地美術前途。」【註24】

1928年台北第一師範學校內，終於設立了公學「師範部女子演習科」，是全省唯一僅有的女子師範教育的正式學制。同時，廢止高等女學校附設的講習科，改設一年制的補習科，是非正式的師範教育輔助機構。高等女學校的補習科和第一師範學校女子演習科，形成並行的兩種女子師範教育系統【註25】。至1928年全省的高等女學校已增至十二所，然而台灣女子就讀人口仍偏低，而且大多集中在台北第三高等女學校、彰化高等女學校、台南第二高等女學校【註26】，至1945年台灣光復時，日人在全省共設有20所高等女學校（不包括淡水和長榮高等女學校）。【註27】日據時代台灣的高等女學校以培養女性相夫教子、富國強民的忠貞皇民爲目的，而女子師範演習科也僅以培植公學校家事科教員師資爲目標，在學力與學歷方面的條件均比男性略遜一籌，但已是女性受教育所能獲致的最高學歷【註28】

根據目前存有的資料，在日據時代台灣畫壇留下記錄的女性畫家共有24位，其中18位是東洋畫家，6位是西洋畫家，除了4位學經歷不明以外，其他均受過高等學校的教育，例如張李德和、吳松妹、陳進（1907-1998）、蔡品、李研（或名李妍，）、黃華仁、謝寶治、邱金蓮（1912-）、周紅綢（1914-1979）、陳雪君、彭蓉妹、林阿琴（郭雪湖的妻子，1915-）、黃早早（1915-1999）與黃新樓（1922-）姊妹、黃荷華（1913-）、張翩翩（1919-）與張珊珊（1920-）姊妹、張敏子（張李德和的次女，1920-1980）與張麗子（張李德和的三女，1922-）姊妹、林玉珠（1920-）、等，均出身於日據時代公學校及高等女學校教育系統，其中更有7位到日本留學。除上述名單以外，還有郭翠鳳（陳慧坤的妻子，1910-1935）、陳碧女（陳澄波的女兒，1924-1995）曾入選台展或府展，人數達21位之多，並不比當時的男性畫家遜色。【註29】

然而當時社會對女性存在著嚴格的行爲規範，她們受的教育僅僅是養成女性美德的整體教養系統下的一小部分，根本不是爲了培養具有

獨立思考、自主意志的藝術創作者。除了鳳毛麟角幾位家境特別優渥、際遇非凡者，例如陳進，不但能夠持續從事藝術創作，甚至婚後還是受到丈夫及家人對她藝術才華的高度尊重，其他的女性畫家即使曾經入選官展，甚至獲獎，也幾乎都沒有機會成爲專業的藝術家。

早期在台執教的鄉原古統（1887-1965）、木下靜涯（1889-）都是「日本畫」的畫家，又以執教於台北第三高等女子學校的鄉原古統，門下眾多女弟子如：蔡品、黃華仁、謝寶治、周紅綢、邱金蓮、陳雪君、彭蓉妹、黃早早、林阿琴等，其中有幸出了一位陳進，在帝展、台展中脫穎而出，使得鄉原古統在台灣美術史上，得以和西洋畫的石川欽一郎（1871-1945）分庭抗禮。1931年台北私立女子高等學校成立後，周紅綢、邱金蓮、陳雪君、彭蓉妹、林阿琴等5人又先後進入該校就讀，繼續追隨鄉原古統。【註30】這些女弟子的求學和參加台展，甚至得獎，都和鄉原古統在台執教和擔任評審的關係密不可分，而他於1936年退休返日以後，台灣女畫家參展的成績也就一落千丈。【註31】

陳進（1907-1998）出身新竹縣香山莊的書香門第，父親陳雲如是當地的望族，喜與風雅名士往來，曾捐出別墅「靜山居」設立香山公學校。陳進從小接受儒漢傳統文化的家庭教育，是中國傳統「名媛」一類的女畫家，又受到正統日本畫的訓練，也是日本美人畫傳統繼承者。陳進就讀台北第三高女時，受到日籍老師鄉原古統的指導，畢業後赴日本留學，1925年考入東京女子美術學校日本畫師範科，深受兩位老師結城素明及遠藤教三的影響。【註32】在學期間陳進以《姿》、《罌粟》及《朝》三件作品，參加1927年第一屆台展東洋畫部門，當時年僅二十的陳進、林玉山，與小他們一歲的郭雪湖都獲得特選，從此他們三人被稱為「台展三少年」【註33】，當時其他人選者全都是日本人。

第二年陳進再以《野分》參加第二屆台展，結識評審委員日本畫家松林桂月，並透過他的介紹，陳進從女子美術學校畢業後，進入日本美人畫家鏑木清方的畫塾，並接受同門師兄山川秀峰、伊東深水的調教，使陳進的人物畫境更上層樓。【註34】陳進的膠彩畫細膩雅麗，尤其是描繪台灣上層社會婦女生活的景象，出自於她自身家境的寫照，也代表了台灣早期名媛【註35】「閨閣派」一類的女畫家。目前台北故宮博物院副院長、藝術史學者石守謙教授指出：



16. 陳進,〈悠閒〉,1935年作, 膠彩絹本, 161×136公分, 收藏：台北市立美術館。



17 .陳進,〈葡萄〉,膠彩, 45.5×53公分, 圖片版權及收藏：鳳甲美術館提供。

「她的家世及較早的生長氛圍，在此扮演了關鍵性的角色。不論她多麼努力而投入地接受她的師長的日本畫風的訓練與薰陶，她的人格主體仍是不折不扣的台灣閨秀，而這個特質也就役使著她所學到的形式技法，日後終能創出了屬於她自己的個人風格。」【註36】

陳進在1934年以表現台灣閨秀風情的《合奏》入選第15屆日本的「帝展」，已經完全展現了有別於師門的自我風格，返國後任教於屏東高女。1935年以後她以富裕、閒適、優雅的生活環境為主要創作題材，即使在戰爭期間，她仍不改唯美主義的追求。1938年再度赴日定居至第二次世界大戰結束，而台灣光復以後，大批由中國來台的水墨畫家，對象徵「大和魂」的東洋畫心存反感，在水墨畫與膠彩畫衝突的年代裡，陳進也嘗試作風格與媒材上的改變。1946年陳進與蕭振瓊結縭，蕭先生處處以愛妻的繪畫事業為第一優先，終其一生無怨無悔相隨，這一點和陳進日後能不中斷創作有極大的關係。1950年陳進以高齡產下獨子蕭成家，之後她常以孩子與家庭生活為題材。陳進於1965年受託開始繪製一系列10張《釋迦行誼圖》，打開她的宗教繪畫創作領域。【註37】

陳進前半生先後一共累積7次入選日本帝展和文展的記錄，不但受到日本藝壇的青睞，野村幸一於1936年刊載在《台灣時報》的一篇評論中推崇：「對於台灣而言，陳進的存在宛如蝴蝶蘭的花朵般」【註38】。而且，以其一介女流的成就足堪睥睨她的異性同輩，後半生經常從題材上追求突破，不斷擴寬創作的視野，她的美麗人生，也綻放出台灣20世紀美術史上最耀眼的一朵奇葩。

14. 陳進,〈合奏〉,1934年作, 膠彩絹本, 200×177公分。(日本第15回帝展入選)



15. 陳進於1934年任教於屏東高女。



18. 陳進於1932年受聘爲第6回台展審查會委員與其他委員合影。前排左起:結城素明、幣原校長、藤島武二,後排左起:小澤秋城、廖繼春、木下靜涯、鄉原古統、鹽月桃甫、陳進。

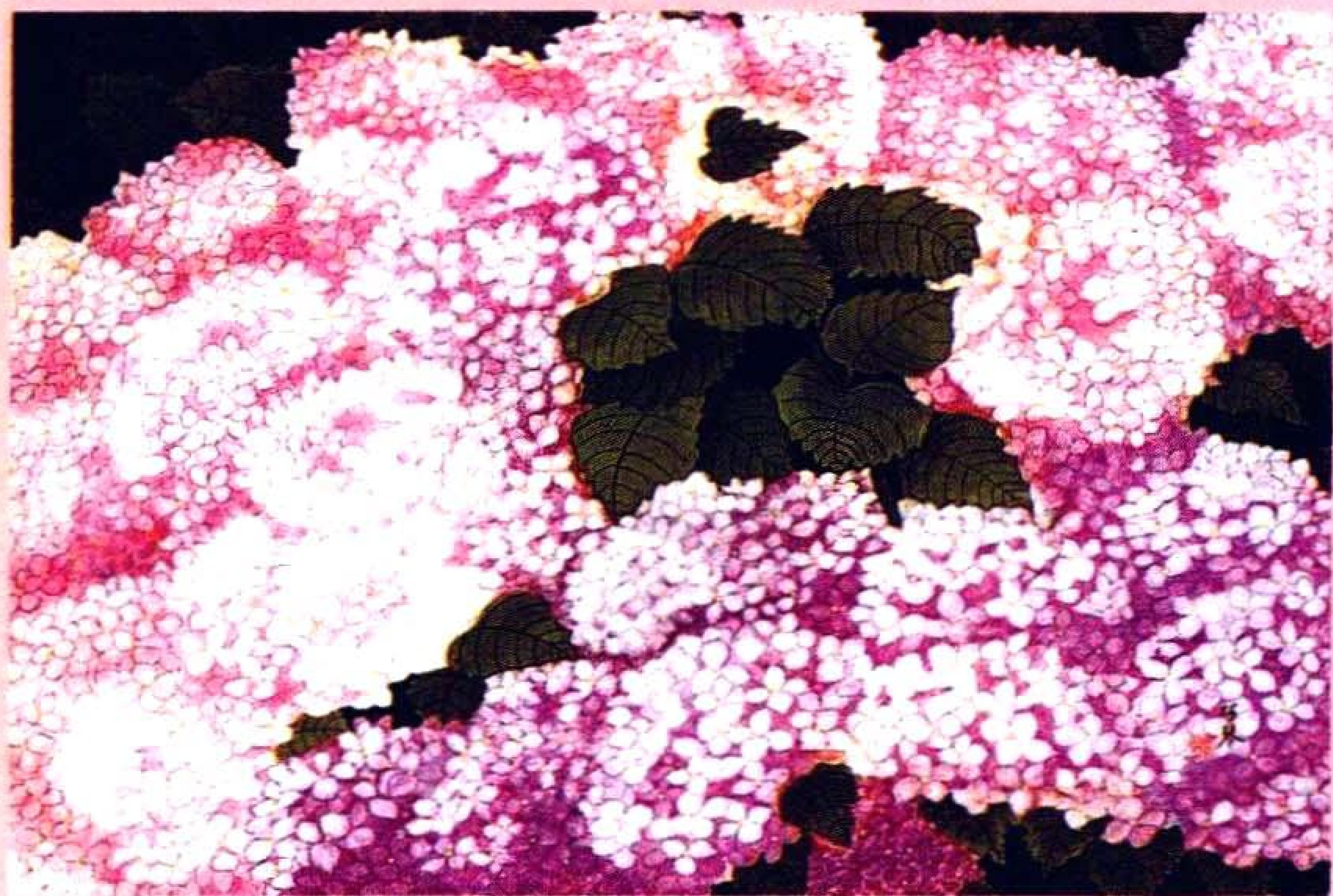
林阿琴於1915年在台北出生，畢業於台北第三女高和台北女子高等學院。才華出眾的林阿琴在校期間即展現其藝術才華，由於受到老師鄉原古統的賞識，每年都參加特別繪畫創作坊，在課後或假期加強繪畫技巧的養成。除了師事鄉原古統以外，林阿琴也曾隨陳進習畫，創作主題兼善風景、人物、靜物，不但早年入選台展三次，而且日後入選省展、台陽展獲得特選和多種獎項。目前林阿琴與夫婿郭雪湖旅居美國，仍創作不輟。



21. 林阿琴,〈金針花滿開〉,1989, 膠彩紙本, 66.5×97.5公分, 圖片版權：郭禎祥提供。



19. 林阿琴,圖片版權：郭禎祥提供。

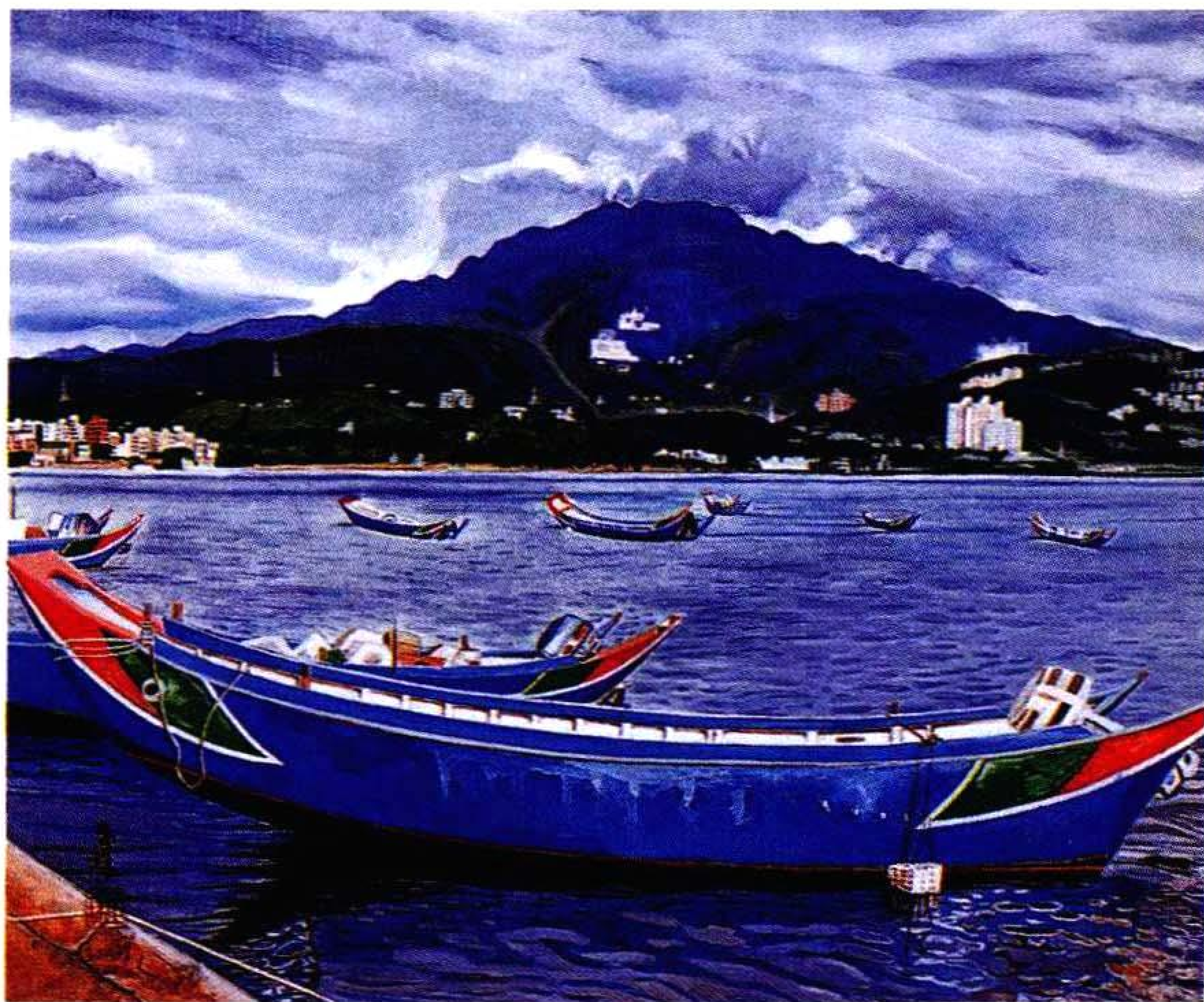


22. 林阿琴,〈紫陽花苑〉,1991, 膠彩紙本, 99×66公分, 圖片版權：郭禎祥提供。



20. 林阿琴,圖片版權：郭禎祥提供。

自從1927年推出第一屆台展，明顯壓抑中國的傳統文人畫，而刻意獎勵東洋畫，日本畫立即改頭換面以「東洋畫」的名稱移植台灣。藝術史學者顏娟英在《風景心境－台灣近代美術文獻導讀》一書中，對於「東洋畫」的意義有十分精闢的分析：



23. 林玉珠,〈面山臨流〉, 1994, 膠彩絹本, 36.5×43.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。

「日本文展、帝展只有日本畫部並沒有東洋畫部。1927年台展創立時，設置東洋畫部，有前例可循，亦即很可能是仿照朝鮮美術展1922年創辦時，設置東洋畫部以容納傳統的水墨畫家。不過，鮮展最初確實展出四君子畫及傳統山水。台展最初卻沒有這類作品，而是切斷水墨畫與書法傳統，直接從日本的畫風出發的。從客觀環境觀察，當時朝鮮的傳統書畫發展確實受到某種程度的尊重。相對而言，歷史較短，缺乏組織的台灣傳統書畫則受到排斥。然而，台灣展空有東洋畫部之名，實際展出時卻高舉近代寫實觀念與日本畫的畫風。」【註39】

藝術史學者李欽賢在《台灣美術歷程》一書中，分析台灣的東洋畫時認爲：

「日本畫在台灣移花接木，又改稱東洋畫，實際上是一個模子的翻版。.....自始至終『台展』是台灣東洋畫的大本營，東洋畫的興亡，亦取決於台展的存廢，因為台展是文化殖民手段的一環，東洋畫又有傳播日本文化的作用，所以當局也格外看重東洋畫的成敗。」【註40】

由於台展的日籍東洋畫評審主張台灣畫家應該描繪台灣的秀麗風光，應該重視表現台灣獨特的藝術風貌，影響所及形成台灣的東洋畫家格外重視寫生，也講究光影的效果，發展出既清秀又極富裝飾性的台灣膠彩畫，其實是有別於日本本土的日本畫。台灣藝術史學者李進發在他的〈日據時期台灣東洋畫發展的探究〉一文中分析：

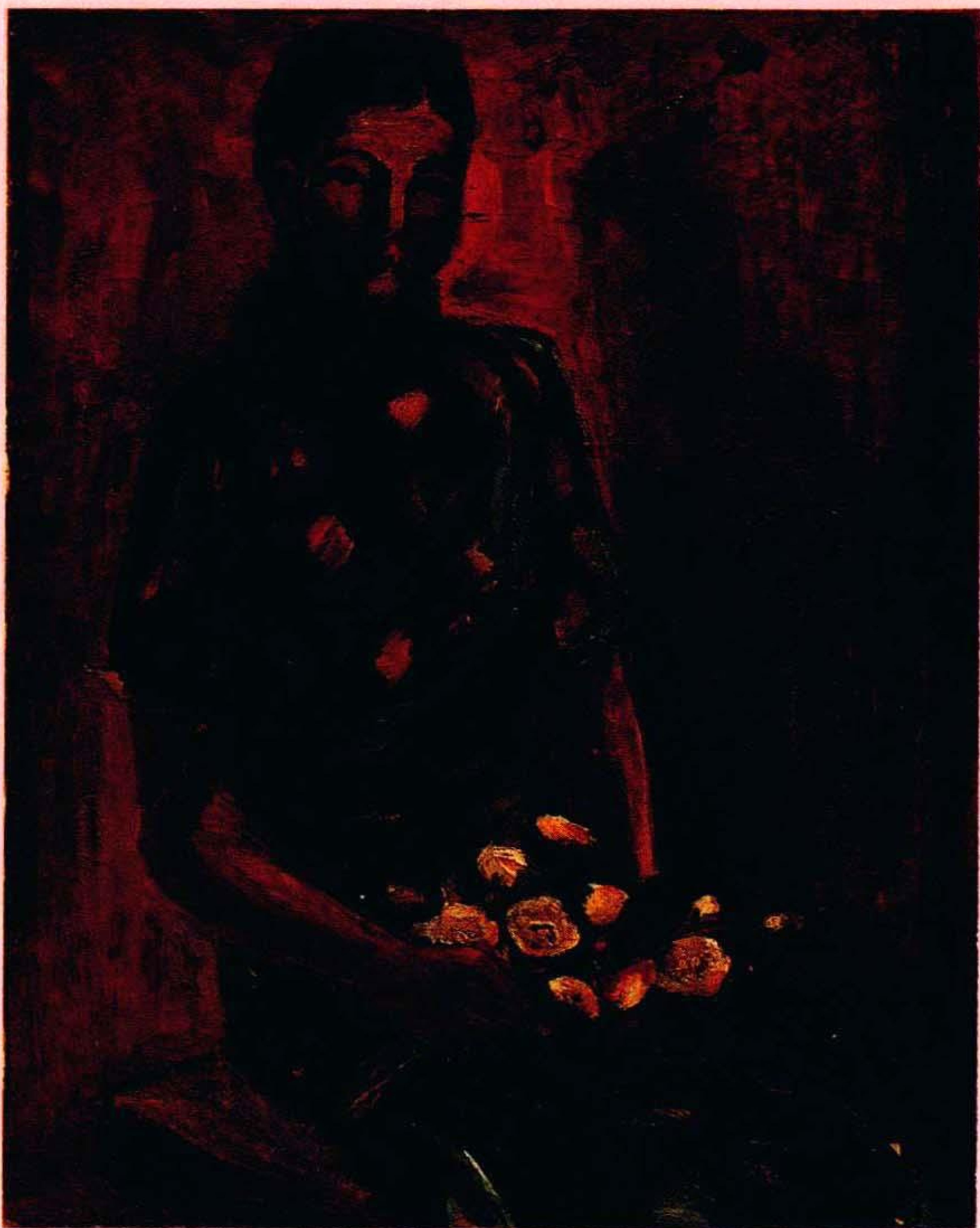
「日據時期台灣東洋畫家的創作態度均傾向以寫生的手法，將日常周遭所見所感，忠實表現在畫面上。受到官展審查方向的鼓勵與刺激，更朝向以鄉土

藝術作為藝術表現體裁的對象。特別是在花鳥畫或風景畫的創作上，更有明顯的跡象可尋。即使人物畫也以亞熱帶台灣常見的植物為背景加以襯托或以台灣農村、漁村生活內涵作為表現的主題。這種結合寫生與鄉土藝術的創作，成為日據時期台灣東洋畫發展的主流。已使清末以來台灣傳統繪畫無論就質與量而言，均呈現飛躍式的極大轉變。」他進一步在結論中說明：

「日據時期台灣東洋畫雖深受日本影響，仍承繼著中國傳統繪畫的本質，在重視鄉土藝術與寫生精神的主導下，融入西洋畫取景構圖和空間表現的技法，仍不失為具有本土風味的藝術表現。同時結合寫生觀念運以鄉土藝術為內涵，表現出平面化、穠麗細膩的風格，形成台灣美術發展史上奇特的一個類型，可說是時代產物下的奇葩。」【註41】

由日本殖民政府引進台灣而發展出具有南國風東的東洋畫，曾經在日據時代後半期風光燦爛一時，進佔了台灣美術史上的重要一頁。直至第二次世界大戰結束以後渡海來台的中國國民黨政府接收台灣以後，才遭受到中原移台的傳統水墨畫家的排擠，而終於成爲沒落的畫種，一直到1980年代才漸漸復甦。

相對於女性藝術家從事東洋畫創作的輝煌成就，日據時代女性藝術家從事西畫創作的人口就少了許多，這也與當時的教育環境有關。兩位西洋畫的日籍教師石川欽一郎（1871-1945）任教於國語學校（後改制爲台北師範學校），鹽月桃甫（1885-1954）任教於台北高等學校與台北一中，都是男生就學的場所。日本畫系統的鄉原古統先是任教於台中一中，後轉往台北第三高女和台北二中，【註42】所以門下有不少女弟子。這種由於高等學校美術教師的師資差異性所造成學畫環境的男女有別，再加上當時台灣社會民風保守，女性比較容易接受和傳統中國畫十分接近的日本畫，特別是怡情養性的花卉畫，無異於中國傳統女性的閨秀生活裡的墨戲消遣。日本畫的創作場地也比較簡單，在小姐閨房中便可進行，不像油畫那般既有氣味，還需要釘畫布以及畫架等特別的工具配備，而且十足異國情調，並需要技巧上的特殊訓練，當然不太容易融入一般女性的家庭生活。因此，日據時代僅留下少數的女性油畫作品。黃荷華畢業於台南第一高女，於1930年進入東京女子美術學校就讀西洋畫科，就是一個相當特殊的個案了，這點和陳進以及其他留日女畫家的選擇繼續走東洋畫的路子是大異其趣的。



24. 黃荷華,〈自畫像〉, 1936年作, 油畫, 92×73.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。

黃荷華1913年出生於台南殷實人家，是實業家黃溪泉的長女。黃溪泉和其兄黃欣均受過日本式的現代化高等教育，兩人極重視台灣青年的教育問題，所以黃荷華於1930年畢業於台南第一高女後，便被送到日本就讀東京女子美術學校。黃荷華的順利赴日留學，一方面是受到台南第一高女美術老師川村伊作的鼓勵，另一方面是她的伯父黃欣的支持，甚至親自護送她和自己的女兒去東京。黃欣畢業於明治大學，工作之餘雅好藝術，曾於1926年參加西洋畫研究團體「南光社」，並送件參加第一回台展西洋畫部，平日亦喜與西洋畫家往來。黃荷華進入東京女子美術學校西洋畫科的選擇，必然受到她伯父的影響。【註43】

黃荷華於1933年自東京女子美術學校畢業，1935年與東京大學唸法律的林益謙結縭，1936年以冠夫姓署名的油畫作品《婦人像》入選第十回台展西洋畫部，其實是一幅畫家本人的自畫像，恐怕也是日據時代留下唯一的女性自畫像。【註44】婚後的黃荷華得不到婆家對她繪畫與創作的支持，儘管昔日成長條件再好，她還是逃不過婚姻加諸於女性的宿命，洗手作羹湯，全心全力持家去了。


25. 許玉燕,〈春芽〉,1985年作,油畫,73×91公分,圖片版權:龍門畫廊提供。

至於也畫油畫的許玉燕(台北市,第三高女畢業,1911-)、江寶珠(1917-),應該和她們夫婿的創作環境有更直接的影響,而陳澄波的女兒陳碧女的選擇西洋畫,則是受到她父親和嘉義高女老師矢澤一義【註45】的影響,1942年入選第8回「台陽美術展」時年僅18歲,次年又連續入選「台陽美術展」、「台南州美展」及第6回「府展」,其實是父親刻意栽培的結果,也極可能是造成她在1947年「二二八事變」父親蒙難後便無法繼續美術的志業的原因之一。【註46】

1945年8月15日日本宣佈戰敗投降,將台灣命運的發展交回給中國政權。中國國民黨領導對日抗戰才獲勝利,而國共的內戰卻導致國民黨兵敗如山倒,蔣介石決定將政權移轉到台灣,企圖以台灣爲基地來「反共抗俄」、「光復大陸」。國民黨政府的遷台,同時帶來繼明清兩代以來另一波中原移民的高潮。光復後的第一屆十月國慶曾經人心沸騰地慶祝過,第一批抵達台灣的國民黨部隊也曾受到三十萬台灣人民的夾道歡迎。然卻因爲兩岸相隔已久,語言、民風、文化上的差異很大,戰敗來台的部隊完全無法和過去整軍出征的日本軍隊隊容與軍紀相提並論。1947年「二二八事件」一場由賣香煙所點燃的意外衝突,全面爆發成爲全體台灣人民共同的惡夢。「二二八事件」原本是一場查緝私煙而導致的流血衝突事件,卻因爲國民黨軍隊紀律腐敗,治台官吏又貪贓枉法,再加上台灣人民受了五十年日本教育,語言的隔閡造成本省人與外省人之間的相互猜忌、仇視,制裁與屠殺遂一發不可收拾。台灣人民不滿情緒與暴動立即漫延全島,國民黨採取高壓及血腥手段弭平一場全面性的動亂,一場浩劫過後,至今仍留下此一事件的瘡疤與傷痕。

由於國民黨在大陸的政權失守,國共處於極端對立的政治局面,國民黨政府藉此嚴格掌控人民的言論與思想,光復初期曾針對大陸來台

的左派背景人士進行整肅。原本由兩岸文化界人士共同努力推展的文化交流活動，以及本省和外省籍藝術家互相尊重的友好關係，都因爲「二二八事件」而生變。有一個非常特殊的例子，如今幾乎已被畫壇遺忘，出生於日據時代的水彩女畫家柴原雪（從夫姓），原本出身台南望族，1931年赴日本進入廣島安藝女學校就讀中學，1936年畢業於文化學院後仍留在日本研究一年，才返回故鄉任教於台南家政女學校，擔任家事教師。柴原雪於1940年與日本泳壇名將柴原恆雄結縭後居住日本，於戰後1947年才開始投入藝術創作，1950年代出現在日本藝壇，1959年回台灣舉行首次個展，此後積極於推動中日文化交流活動，1974年還獲得國民黨政府頒發的功勞獎狀，在政權交替的時代中還能在政治寒流中闖出一片天地。【註47】



26. 陳碧女，〈望山〉，1943年作，油畫，70.5×59.5公分，府展第六回入選作品，余彥良先生提供。

一直到1987年蔣經國總統宣佈解嚴爲止，20世紀後半期的台灣文學作品或戲劇活動，一般以反共八股和風花雪月的內容爲主；西洋繪畫則繼續日據時代無關民生疾苦的風景、靜物、模特兒寫生等傳統學院美術風格；中國傳統水墨畫因大批來台的文人藝術家而復甦。同時，因爲抗日餘緒以及國畫的「正統」地位之爭，象徵日本國畫的東洋畫幾無生存的餘地。台灣早期的藝評家王白淵（1902-1965）在1959年一篇〈對「國畫」派系之爭有感〉中，認爲受日本畫風影響下的「本省國畫界，本省籍的畫家，多屬北宗畫派」，且「北宗畫多係職業美術家所生產」，而外省國畫家多屬「南宗畫原來是文人墨



27. 柴原雪，〈富士印象〉，紙本，33×24公分，圖片版權及收藏：台北市立美術館。

客的餘技」，他指出：

「此兩個系統之畫派各有其長久之歷史與思想背景，不能輕說其優劣，也不能輕斷那一畫派是正宗，那一畫派是非正宗」，而企圖化解當時白熱化的正統之爭。用心良苦的王白淵甚至進一步說明：

「日本並沒有自己的美術的淵源，所謂『日本畫』，是由中國大陸以前移植到日本的北宗畫，在日本經過長久的時間，與日本的自然與民族性融合而形成，所以繼續承此種畫派的本省籍國畫家，就是北宗畫派的畫家，而且因民族的不同，本省籍畫家所表現的北宗畫，與日本的所謂『日本畫』又有不同的地方，另闢一種風格，而且具有南方住民的熱情及強烈的陽光與多溼的海島所給予的風味。」【註48】

從王白淵的見解不難理會所謂的國畫正統之爭，其實兩者皆系出同門，當時的政治意義高過了美學的判斷。早期從高等女學校教育系統出身的女性畫家，多數創作係以所謂的『日本畫』爲主，也就自然失去了展露頭角的舞台。

小結

日本殖民政府推動「皇民化」的正式女子教育，以台灣女性接受普通手藝教育爲目的，到後來將手藝科改爲師範性質的技藝科，則以培養公學校的女教員爲主要目標。他們興辦女學的目標除了要普及日語以外，教導女學生「養成女子特有的貞淑、溫良、慈愛、勤儉家事之習性」的婦德，培養良好日本國民的基礎才是眞正的目的。

從1927年開始仿照日本帝展的模式的台灣美術展覽會(簡稱台展)，採取公開徵件的方式，由於性別不受限制，等於提供女性藝術家展露頭角的機會。日本殖民政府舉辦官展，美其名是推展台灣美術，提昇台灣人民的文化素養，其實是藉官辦美展以操控台灣美術的發展方向，以達到日本文化殖民的最終目標。

日據時代受教育的台灣女性，培養文藝氣息是爲了持家育子閒餘時候的消遣，女畫家一旦嫁人便意味著藝術生命的結束。畢竟像陳進這樣看重自己藝術事業的日據時代女畫家人數太少，也沒留下足夠份量的作品，使得後人能夠爲她們平反或翻案。最大的問題還在於當時台灣女性學習「東洋畫」的業餘態度，多數以花卉小品爲主，題材本身有

限，技巧又謹遵師門教誨，很少能夠有發抒己意的表現，就更別談自成一家的風貌了。或許這就是傳統閨秀畫家的宿命，幾千年的中國悠久文化，也沒留下多少女性的畫蹟墨寶，缺乏作品眞蹟的範例，一直是研究中國女性藝術史的難處。

三．戰後移台的中國閨秀藝術影響

1949年前後隨國民黨渡台的傳統文人藝術家，大多出生於清朝末年至民國初年，有些畫家來台之前在大陸已經成名，也有不少是政府軍公教人員的業餘書畫家。根據藝術史學者傅申的觀點，這批從大陸來台的藝術家幅員分佈面甚廣，不但人數眾多，而且比明鄭時期的移民水準更高，時間又集中，所以更能代表中原畫風。【註49】他們大多數以山水畫爲主，也有兼善花鳥、四君子或人物畫者，而且，不少人在大專美術科系任教，年復一年所累積及繁衍的影響力，更是明清時期渡海的書畫家所難望項背的。戰後移台的水墨畫家因政治局面而居留台灣的時間很長，幾乎佔其一生最好的時光或創作歲月，而且多數終老台灣，因此對台灣本地畫壇的影響也遠遠超越明清兩代的渡海藝術家。

國民黨政府遷台後以「建設台灣，光復大陸」爲目標，又以「三分軍事，七分政治」爲光復大陸的策略，因而「舉凡政治、文教、社會措施，都必須配合反攻大陸的目標，提出強勢的具體措施。無形中一些社會現象、文化政策，都受到政治的影響，形成一種持殊的社會生態，例如：以黨領政，政治決定一切。」【註50】發展到1967年政府成立「中華文化復興運動委員會」，以重整固有倫理道德爲內容，有意識、有組織地推展文化復興運動，來對抗當時中國大陸風起雲湧的文化大革命。渡海的文人藝術家對復興中華文化都不免有一份使命感，有形、無形之中，影響了這一代藝術家的創作態度與內涵。

當時隨國民黨政府遷台的第一代中原女畫家之中，袁樞眞（浙江天臺，1911-1999）、孫多慈（安徽壽縣，1912-1975）、吳詠香（福建閩侯，1913-1970）等，皆受聘於師範教育體系內任教，而獲得參與藝術活動的保障身份，不論參展或評審都有充分的曝光機會。此時，台灣本地

出生於戰前、受過美術教育的一輩女畫家，戰後幾乎全受困於文化環境的劇變，多數選擇婚姻及家庭生活，克盡生兒育女的「女性天職」，不是減少便是中輟創作，甚至有的根本從藝壇消失無蹤。反而外省中產階級婦女因爲離鄉背井，不再受到宗族家庭的過度約束，因爲中原文化的因素，外省籍的職業婦女人口也較多，在社交生活方面比本省婦女更外向、活躍，因此參與藝壇活動的比例也較高。一般而言，台灣早期受日本教育的女藝術家，習於依附師範體制內教育的權威性，因而受到較多的規範，而且安於師範教育以教學爲重的現實，甚少在創作方面發揮自我或追求突破。至於業餘的女性藝術家，她們身份地位的認定，多數是妻以夫爲貴，以藝事來附庸風雅、培養心性，作品自然以表現雅麗、甜美或純樸的女性氣質爲主。所以，活動於戰後藝壇的第一代女性藝術家的創作風格，不分本省、外省籍，她們的畫風普遍趨向保守，題材內容皆受限於婦女生活經驗，幾難超越「閨秀藝術」的格局。

袁樞真(1911-1999)出生於書香世家，袁樞真在她1980年出版的畫集自序中陳述：

「家兄賢能，留學美國，專習經濟，學成回國，是山明水秀的家鄉——天台，第一位博士，任上海復旦大學教授兼訓導長。大姊品真在上海美專求學，寒暑假帶回水彩畫作品，我在小學唸書，就看得出神，很想臨摹。家兄知道我喜歡塗鴉，看到我的成績單，圖畫分數頗高，認為我可以學畫。後來在他鼓勵導引之下，我入上海新華藝專肄業，算是正式學畫了。」

袁樞真1932年進入上海新華藝專，畢業後赴日本大學美術科研究一年，1936赴法國就讀於巴黎國立高等美術學院，1940年畢業後返國任教於重慶國立藝專。1949年隨國民政府遷台，任教於師範學院(後改制為師範大學)，曾擔任師大美術系主任，數十年作育英才，至1986年退休。藝術史學者王哲雄教授指出：

「袁樞真教授的『率真』、『大而化之』、『不重形似而以神取勝』之繪畫特質，也都是發自她坦誠超然的心性。初看袁教授的畫作會以為她作畫沒有一定的『法度』，不重視『形』的問題，只感到很隨性；然而當我們再繼續看下去的時候，這種疑惑就會立刻煙消雲散。再怎麼隨性的筆法，再怎麼自由的上色方式，袁樞真教授作畫都有她自己的『秩



28. 袁樞真，〈威尼斯水都〉，1960年作，油畫，98.5×79公分，圖片版權及收藏：台北市立美術館收藏。

序』，.....隨意點綴中看出理路與真實，一切納入合理的透視結構的圖式，看似無法卻是一種『上法』，這就是袁樞真教授『超然物表』而『以神會之』的大家風範。」同時王教授推崇他的老師袁樞真：「人品與畫品一致是古今中外測定真正藝術家的最高準則，而能達到全然一致的實在不多，袁樞真教授算是少數罕例中之一。」【註51】

袁樞真身為台灣高等學府新一代的女性教授，育人子弟無數，猶不忘推展女性藝術家的展覽空間，她於1984年發起成立台北市西畫女畫家聯誼會，舉行年度性質的聯展，領銜維續女性西畫家在台灣藝壇的活動力。



畫家袁樞真女仕留影。王庭玫提供。

孫多慈(1912-1975)，又名韻君，安徽壽縣人，幼穎悟，姿容秀美，善於繪事。安徽第一女中畢業後，1930年孫多慈在國立中央大學旁聽徐悲鴻的課，深得徐氏看重，翌年考入中大藝術系，正式成為徐悲鴻的門人、高足，從素描到油畫最得徐氏真傳。徐悲鴻對孫多慈的評價極高，認為她「智慧絕倫，敏妙之才，吾所罕見」，原打算送她去法國留學，後因輿論與家庭壓力而致中途輟學。【註52】抗日戰爭期間避日寇戰先於浙南叢山間，除繼續研習油畫以外，同時兼習國畫。1937年以描繪修路工人的《石子工》入選第二次全國美展，並被選入《第二次全國美展畫選》中，結果被左派批評她沒有真實體驗，被右派批評她思想左傾，受共黨的利用。【註53】

抗戰結束孫多慈曾一度在杭州藝專任教，1948年孫多慈隨夫婿教育家許紹棣出國考察後來台，應黃君璧之邀而任教於師範學院(後改制為師範大學)，為台灣早期極為少數的女性教授之一。孫多慈來台早期曾多次受託繪製歷史繪畫，但平日仍以人像畫及小品繪畫居多，1955年曾以少女憑欄翹首問天的《天問圖》參加一項世界巡迴的展覽。【註54】在此前後孫多慈曾赴美國哥倫比亞大學和法國國立美術學院研究，回國



29. 孫多慈,〈石子工〉,1937年作, 油畫, 入選第二次全國美展。



30.孫多慈作畫時留影。



31.孫多慈,〈自畫像〉,1932年作,油畫。

後將所收集的資料介紹給師大畢業的學生,【註55】對日後他們成立「五月畫會」多少有所影響。孫多慈曾兩度赴美講學,回程經歐洲返台,也曾應伊朗政府邀請展出,受到伊朗皇后的招待和讚賞,周遊各國的經驗,使她有比較開闊的觀念,但她的創作大體上還是基於深厚的根基和誠篤的本性,從繪畫中表現溫和、寧靜、和諧的一面。【註56】

孫多慈個人的畫風固然與徐悲鴻相類,但是她對藝術新觀念的接受度卻遠勝於其師,不但加入學生輩的「五月畫會」展出,而且對本土畫家廖繼春、金潤作、蕭如松和李澤藩的作品也頗為稱道,在省籍對立的年代,她常常嘆惋「何必這樣分呢」,認為「畫本來就是不分省籍的」,【註57】就像她的《石子工》也是不分左派、右派的。台灣戰後極具權威的藝評家姚夢谷亦讚譽孫多慈為「一位優秀而肯奮進的女畫家」。

吳詠香(1913-1970)，原籍福建閩侯，生長於北平，為溥心畬寒玉堂門下出色的女弟子。吳詠香出身名門，父親吳藹宸是外交界的耆宿，她從小聰穎好學，但自幼多病，13歲即因從學校宿舍床上摔落地面睡了一夜而罹患脊骨炎，輟學在家療傷，醫生診斷她因之發育困難，也可能導致不孕，吳詠香從此以學畫來排解鬱悶。

1934年入北平國立藝專國畫系，受知於齊白石與溥心畬，從入校到畢業始終名列前茅，山水、花卉、人物、工筆、寫意無一不精。後被學校保送到北平古物陳列所國畫研究院，受教於黃賓虹、張大千，上溯宋元諸家，無不手摹心會，深入堂奧，後拜於黃賓虹門下。從吳詠香早期的作品風格養成來看，她嚴謹的砍斫和勾勒筆法皆受益於臨摹古人，特別是北派的山水畫傳統，更甚於老師齊白石、黃賓虹對她的影響。【註58】



33. 吳詠香在香港時留影，圖片版權：諶德容提供。



32. 吳詠香幼年(右)與母親(中)及幼妹、二弟納孫(鹿橋，左)合影，圖片版權：諶德容提供。

1943年吳詠香在香港與同窗陳雋甫結縭，有情人終成眷屬，成為藝壇佳話，溥心畬為題其齋名「鷗波館」，延用元代趙孟頫與管道昇的典故，譽他們為神仙眷侶。【註59】婚後未數年因大陸變色，夫婦相偕避難來台，吳詠香自1956年起任教任教於師範學院(後改制為師範大學)藝術系，教學期間以花鳥為主，工筆寫意皆精，人物畫敷色淡雅，清逸脫俗，但較少寫景之作。陳雋甫則任教於台北師範學校藝術科，夫婦倆經常合作作畫，陳雋甫畫飛禽走獸，吳詠香補山水花卉。【註60】至1967年應邀赴美展覽而辭去教職，由夫婿陳雋甫接任遺缺。1968年赴美探望弟弟吳訥孫(鹿橋)、哲孫時，不幸在旅美途中舟車勞頓而導致癌症復發，兼程返台開刀並照射鈷六十。吳詠香膝下無子，曾收門下女弟子諶德容長子董良彥為義子，晚年獲董氏母子兩人侍奉在旁，仍終因併發症不幸於1970年辭世。

陳雋甫撰文謂：「內人山水學於溥心畬、陳少梅、吳鏡汀諸師，略近宋人，近世畫北派者少，藝林許為難能可貴，



34. 吳詠香,〈蓉塘雙鳧〉, 1966, 紙本, 186×95.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。





35. 吳詠香,〈鍾馗嫁妹〉, 紙本, 130×65公分, 圖片版權：諶德容提供。

36. 吳詠香,〈東山攜妓〉, 紙本, 125×64公分, 圖片版權：諶德容提供。

花卉初由龔陳樂如師學工筆，繼從王雪濤、楊濟川師學沒骨法及鉤花點葉法，用筆稍放，五十以後不耐細作，試以潑墨點水法，與沒骨花卉相融，戲為寫生，色姸墨潤，工寫兼之，山水花卉都能運用古人法度，抒寫自己稿本，頗得前輩嘉許。」【註61】

吳詠香一生篤信基督教，行事認真，凡事求其盡善盡美，即使作寫意畫亦一絲不苟，是當代傑出的閨秀畫家。【註62】

相對於戰後台灣的藝壇發展，同一時期中國共產黨所統治的大陸地區，在社會主義的革命運動中，爲了革命的需要而推動「男女平等」、「男人能做到的女人也一定能做到」等觀念。因此中國大陸的女人必須從昔日貢獻家庭的女性角色，轉變爲奉獻社會、國家的「共性」角色。在政治意識形態的規範下，女性藝術家發展出意氣奮發的強悍型女性形象，使得此一時期中國大陸女性藝術家作品的表現，多數趨向於「男女都一樣」風格【註63】。由於大陸解放後女性藝術家在政府的規範

下，多數走社會寫實主義的路線，即使少數延續閨閣派風格者，在主題方面也一定有所調整，不再單純地一味追求風花雪月，至少應考慮到服務人民與社會，這點與台灣戰後女性的閨秀風格仍然是花草樹木一類，兩者之間的差距顯然巨幅拉大了許多。

政治現實造成的兩岸女性藝術家發展的分途，銜接中國閨閣藝術路線的，反而是一批戰後隨國民黨政府遷台的高級公務員家眷，和昔日大陸名門世家的閨秀、夫人：例如：蘇雪林（原名蘇梅，筆名綠漪，祖籍安徽太平，出生於浙江瑞安，1897-2000）其時祖父爲瑞安縣令，故乳名爲瑞奴，1919年入北京女子高等學校，受到新文化的洗禮，參與五四運動，1921年赴法國留學，先學繪畫，後習漢文學，1925年因母病輟學歸國，先後任教於蘇州東吳大學、上海滬江大學、省立安徽大學、國立武漢大學，於1920年代末以自傳體小說《棘心》和散文集《綠天》成名文壇，在小說、散文、詩歌、戲劇、文藝批評和學術研究領域的輝煌成就，蓋過了她繪畫方面的才華和表現，晚年任教於台南成功大學，成爲藝文界享譽海峽兩岸的人瑞。【註64】蔣宋美齡（上海出生，蔣介石夫人，1899-）擅長山水蘭竹，黃君璧女弟子，亦從鄭曼青習花鳥。黃君璧其他女弟子尙有王君懿（山東黃縣，1927-）、溫淑靜（廣東梅縣）與田曼詩（河南郾城，任教於文化學院，1926-）。溥心畬門下女弟子王令聞（江蘇武進人，北平生長，1916-）父親爲北平憲兵司令，是溥心畬於北平藝專之女弟子。林若璣（福建鼓浪嶼，1927-），出身書香世家，六叔爲水彩畫家林克恭，她17歲在上海開始學畫，以四王山水爲主，1949年成爲溥心畬戰後來台所收第一位門生，後由祖父作主婚配給畫家季康（浙江寧波，1913-）。溥心畬門下還有曾其（福建林森，1923-）與劉河北（日後旅居國外）。另外，溥心畬的媳婦姚兆明也是畫家，夫婿溥孝華爲溥心畬元配所生，因竊賊闖入而死於非命。張大千門下女弟子，則有胡佩鏘（江蘇吳縣，現居美國，1927-）。高劍父與高奇峰的女弟子，有林賢靜（廣東澄海，1912-）上海美專畢業，任教於國立藝專，夫婿林敘彝將軍是黃埔二期畢業的儒將，善書法。吳子深女弟子蔡香芝（江蘇常熟）與糜雪娟（上海市，蘇州美專畢業，1928-），吳師在台期間，筆者（台北出生，祖籍江蘇南匯，1951-）亦曾拜在其門下。

戰後來台的閨秀畫家還有李淑英（湖南長沙，1911-）上海美專畢業，



37. 蔣宋美齡,〈高霞朗映明日獨舉〉,紙本,86×53公分。



41. 王君懿,〈群峰峻拔〉,19年作,紙本,圖片版權:王君懿提供。



39. 蘇雪林,〈寫故鄉松川景〉,紙本,圖片版權:許平提供。



38. 曾其(右)、陳雋甫(中)與溥心畬(左)同遊,圖片版權:諶德容提供。



40. 前排右起:林若璣、吳詠香、姚兆明、黃孝慈、諸哲民,後排右起:王雙麗、陳雋甫、溥孝華、季康、董彝九、譚旦冏合影,圖片版權:諶德容提供。



42. **王壽蘐,〈蔣夫人像〉**, 1988, 紙本, 50×36公分, 圖片版權：王壽蘐提供。





45. **譚淑,〈楷書七言楹聯〉**, 1960, 紙本, 取材自：十秀畫集。



43. **王壽蘐,〈北堂課子圖〉**, 1996, 紙本, 120×70公分, 圖片版權：王壽蘐提供。



46. **十秀畫友1960年合影**, 圖片版權：郎靜山攝影。



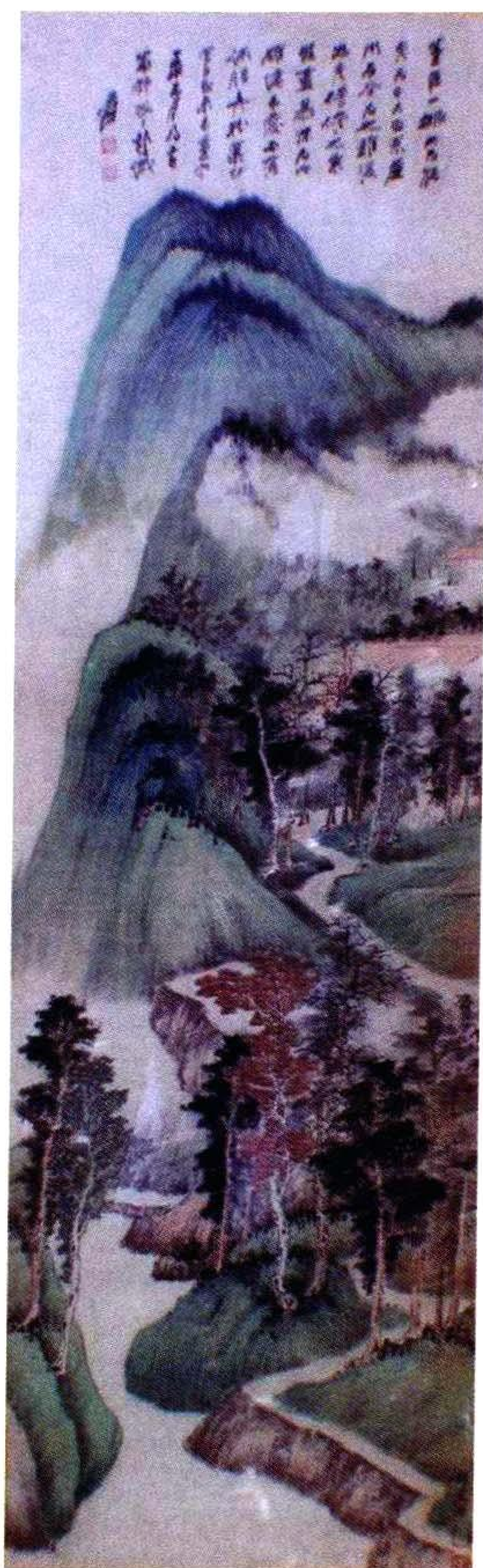
44. **諶德容,〈鴛鴦〉**, 1965年作, 紙本,120×45公分, 圖片版權：諶德容提供。

任教於台東師專；唐舜君（北平市，1925-）北平藝專畢業，國大代表；顏小僊（江蘇揚州，1925-）母親顏裴仙亦善丹青，50年代活動於南臺灣，1975年以後遷台北；王壽蘐（號一貞女史，瀋陽哈爾濱，1924-）九歲即能作擘窠大書，來台後曾受張穀年影響，山水畫藝更精，為閨秀畫家中少數擅長肖像畫者；諶德容（湖南臨湘，1930-）曾師事王令聞門下，經王師轉介復入吳詠香門下，夫董彝九畢業於北平藝專第一屆，為書法家。女性書法家方面，有名書家譚延闓的女兒譚淑（字曼珈、愼先，號玉潤樓主人，湖南茶陵，1899-）書風近似其父，任教於師大國文系。張默君（原名昭漢，湖南湘鄉，1884-1964）曾獻身革命，鼓吹男女平權，主辦蘇州大漢報、發刊神州日報及創辦上海神州女學，來台後任考試委員，工詩、書法，亦會畫油畫，夫婿邵元沖為黨國元老，1936年殉難於西安事變。顧瑞華（江蘇武進，夫為書畫家程介子，1915-）自幼習字，從顏、柳入，宗董其昌，尤精皮簧音律。上述閨閣藝術家之中，其中譚淑、王君懿、溫淑靜、田曼詩、胡佩鏘與梅笑櫻、黃國瑛、溫碧英（福建福州，福建延平師專畢業，1929-）、梁丹丰（1935-）、羅芳（湖南長沙，1937-）組成「十秀畫會」。

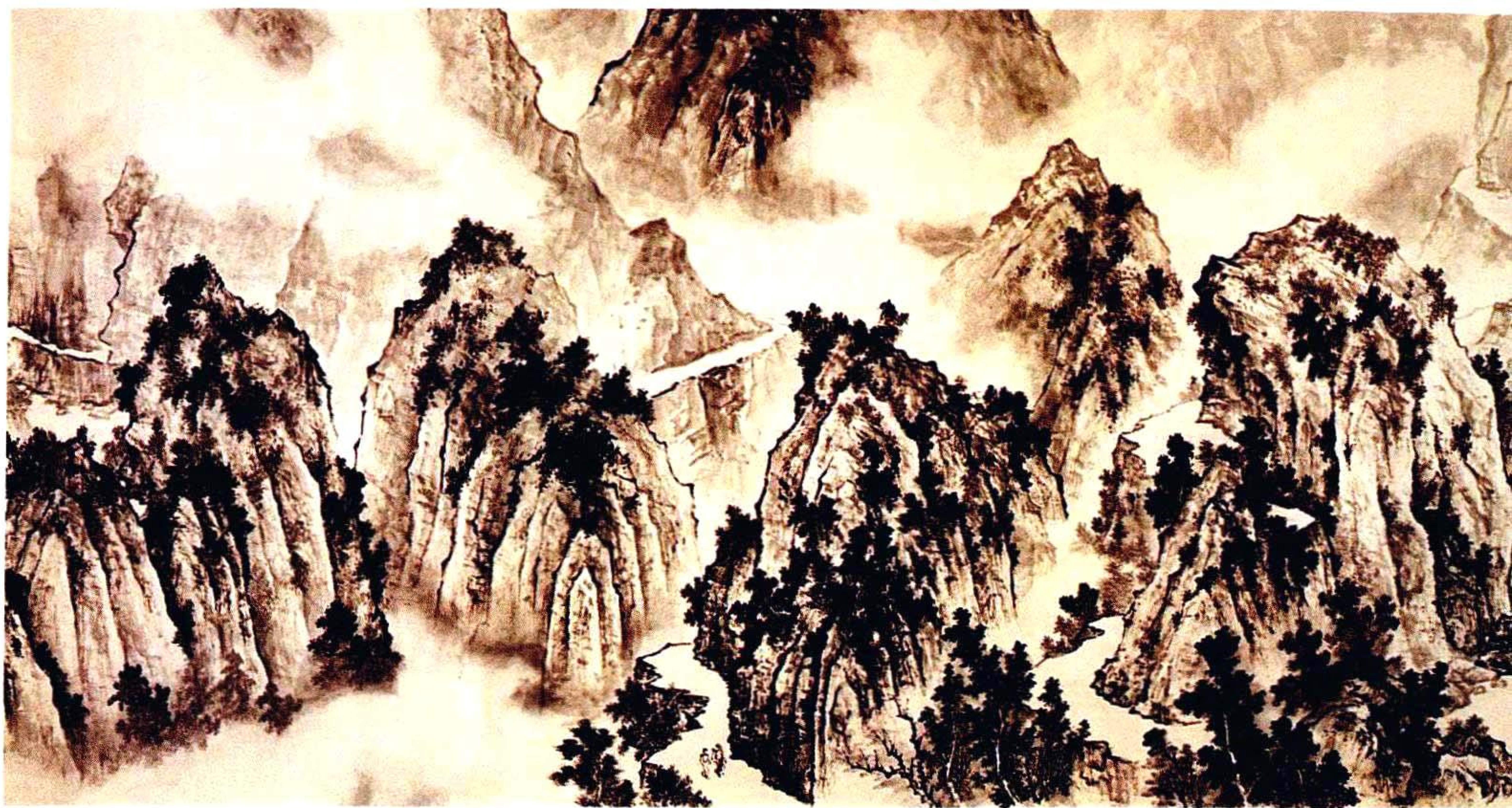
這批渡台的閨閣派藝術家，大多



47. 羅芳,〈山村夕輝〉, 1960, 紙本, 圖片版權及收藏：羅芳提供。



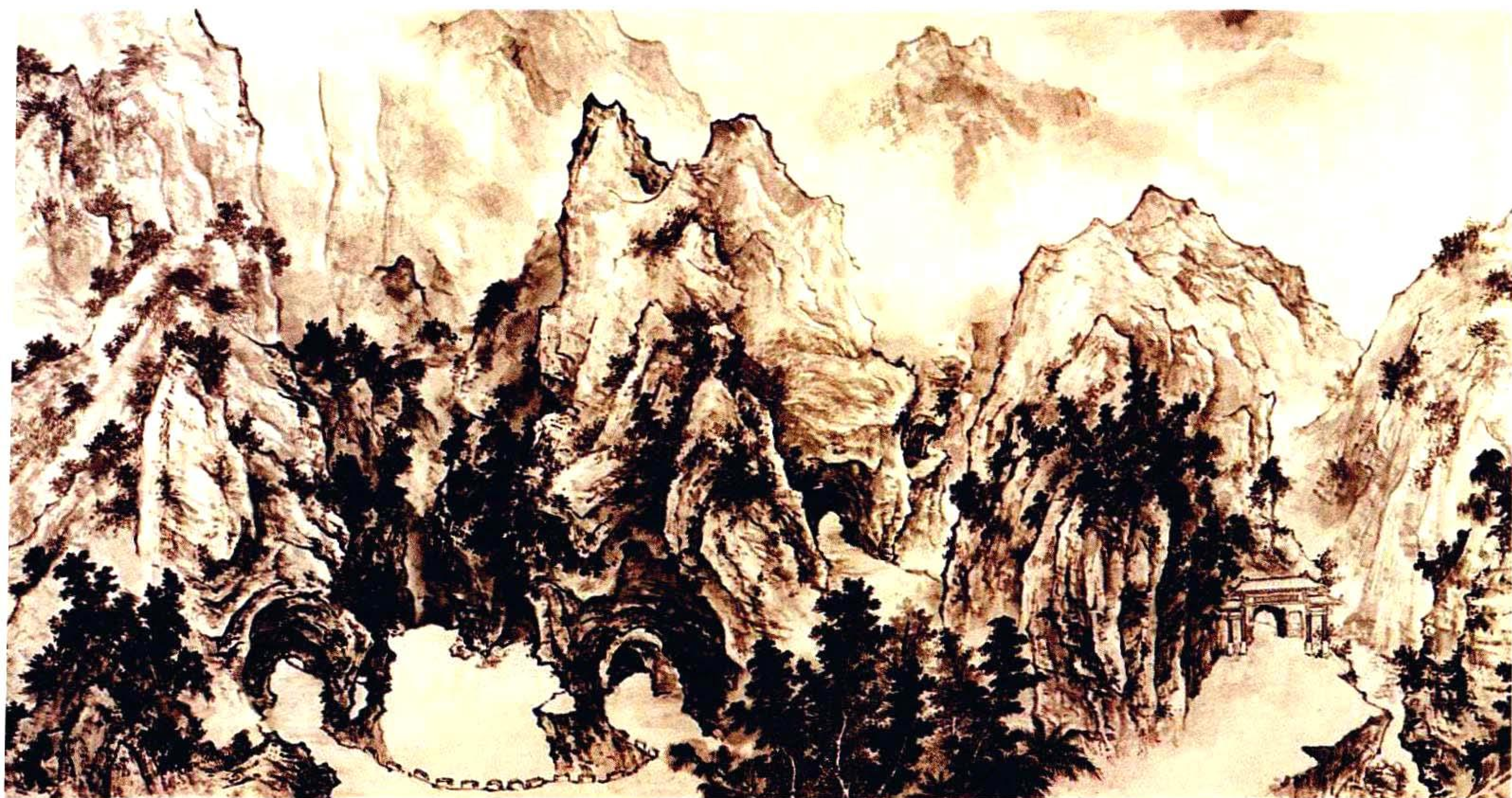
48. 郁慕潔, 張大千題,〈青綠山水〉, 紙本, 圖片版權：郁慕潔提供。



49. 陸蓉之,〈橫貫公路長卷〉, 1968, 時年17歲, 紙本, 96.3×3000公分由故宮博物院蔣復璁故院長捐贈台北故宮博物院收藏, 圖片版權及收藏：台北故宮博物院。

拜在名師門下，以藝術作爲風雅高尚的休閒生活，用來美化出身與門楣的形象或提高身份，特別是在蔣夫人的帶動風氣下，官夫人忙於跟進，她們的畫風通常不出師門的範圍。閨秀畫家中亦有少數專致於藝事者，不但漸成一己之風貌，而且積極參與畫會及國內外的展覽活動，活躍於台灣1950、60年代的畫壇。筆者外祖父郁元英爲傳統詩人，上海書香世家，故筆者的五位姨媽郁慕貞、郁慕潔、郁慕娟、郁慕雲、郁慕蓮均爲張大千上海時期的女弟子【註65】。筆者雖生在台北，但幼年隨外公研讀傳統古文詩書，8歲時受水彩畫家姚懷仁之啓蒙，介紹入台灣第一位專業模特兒林絲緞畫室習人體素描，9歲入師大夜間部補校從孫家勤學習人物畫，10歲拜在劉雅農、吳子深門下學習傳統水墨畫，曾受教於張大千弟子匡時，13歲便在中央圖書館舉辦個展，當時以天才兒童著稱【註66】，週末家中常有詩人吟唱與崑曲同期會，筆者幼年的文藝生涯養成，亦可視爲渡台文人家庭閨秀藝術的餘緒。

戰後台灣藝壇另外有一種特殊的現象，則是「夫妻檔」的藝術家，而且分布在不分本地或大陸移台的藝術圈。台灣本地伉儷畫家有：許



玉燕(1911-)與楊三郎；林阿琴與郭雪湖；江寶珠與張義雄；許月里(台北市，1933-)與林書堯等夫妻檔。大陸來台六對藝術家夫婦於1957年組成「六儷畫會」：龔書綿(福建晉江，台灣師大教育系畢業，任教於台灣師範專科學校，善畫四君子，1924-)與高逸鴻；強叔平(師事高逸鴻，善畫蘭花)與陶壽伯；林若璣與季康；吳詠香與陳雋甫；席德芳(江蘇，善畫梅花，1916-)與傅狷夫；邵幼軒(浙江東陽，北平藝專畢業，父親爲花鳥畫家邵逸軒，張大千女弟子，任教於政工幹校，1918-)與林中行【註67】。以及其他夫妻檔如：顧瑞華(江蘇武進，1915-)與程芥子(浙江餘姚)；陳書蓁(上海松江，畫梅、善書)與張穀年；張明隨(善刻印鈕，風格高古)與王壯爲；女畫家朱慕蘭(廣東南海，師承趙少昂，1939-)與歐豪年；單淑子(安徽滁縣，中央大學美術系畢業，西畫家，1922-)與吳承硯等等。此外還有廣東梁氏昆仲家族的姊妹皆畫家，梁丹美(1933-)、梁秀中(1934-)、梁丹丰(1935-)、梁丹平(1937-)、梁于冰(1942-)、梁丹貝(1943-)、梁丹卉(1948-)等，日後繼續衍生成一門三代的枝葉茂盛，更是畫壇少見。



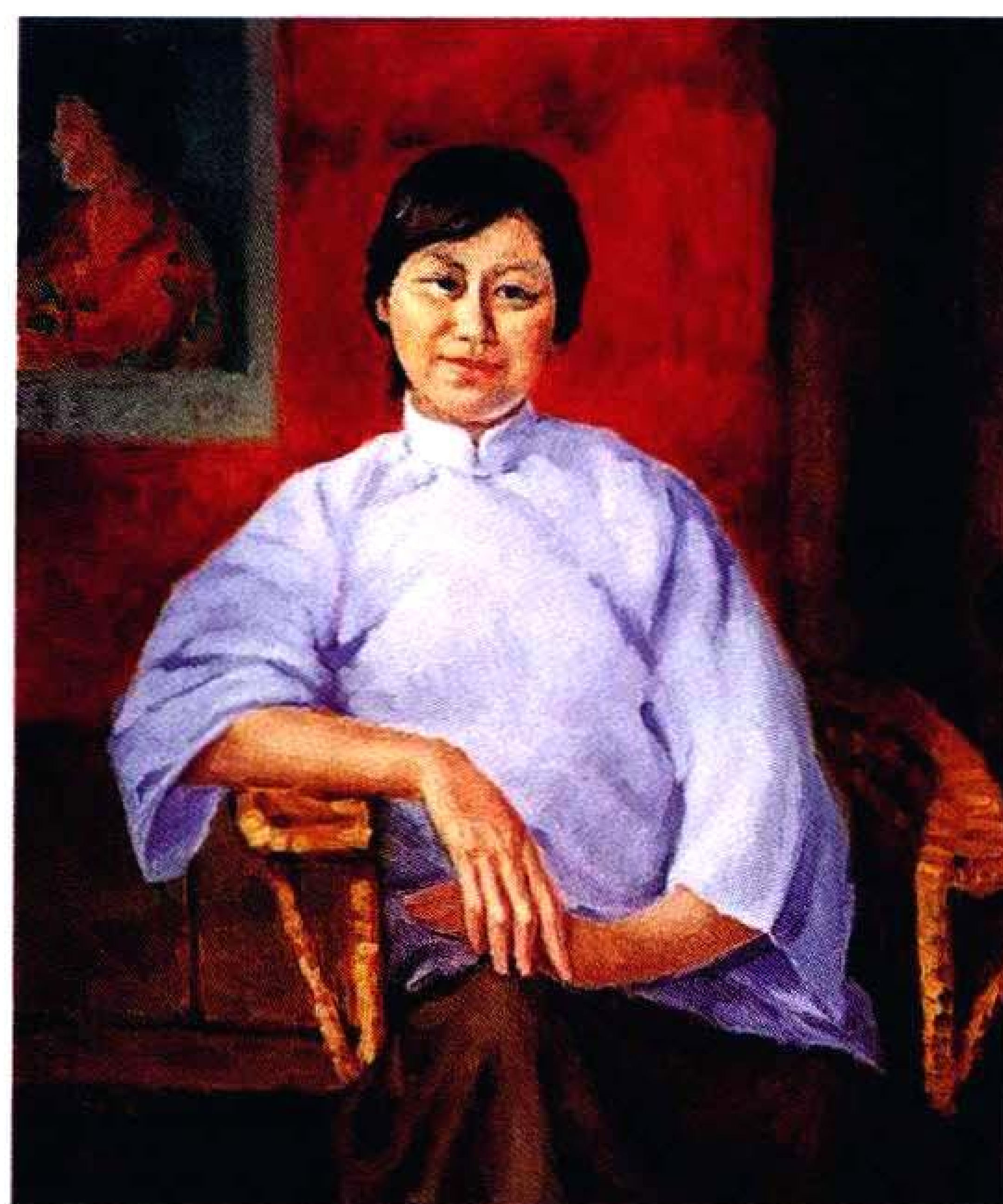
50.「**六儷畫會**」**展出時：右起陳雋甫、強淑平、林若璣、陶壽伯、龔書綿、高逸鴻、傅狷夫、季康等合影**, 圖片版權：諶德容提供。



51. 龔書綿,〈墨竹〉, 取材自:中華民國美術年鑑。



52. 林若璣,〈秋江釣艇〉, 1979, 紙本, 圖片版權：林若璣提供。



53. 單淑子,〈母親年輕時〉, 1991, 油畫, 65×53公分, 圖片版權：單淑子提供。

廣東順德的梁氏昆仲，長兄梁鼎銘的夫人李若蘭也善畫，專攻花卉。他們的三姊梁雪清(適方君秩，1890-1971)是一位文藝女青年，曾在上海擔任文華月報的編輯，也是一位畫家。

歷史畫家梁鼎銘共育有五女：丹美、丹丰、丹平、丹貝、丹卉；梁又銘與梁中銘是孿生兄弟，又銘有一女于冰，中銘得一女秀中，餘皆男孩。日後秀中與表兄方偉煌結縭，正是梁雪清的獨子。梁氏姊妹以梁鼎銘的長女丹美最年長，曾獲水彩金爵獎。妹妹丹丰熱愛旅行及寫作，亦曾獲金爵獎，從1974年開始從事一連串的旅行寫生，遊歷了四十個國家，以水彩和速寫的形式捕捉瞬息萬變的自然。【註68】丹平旅居中南美從事水彩創作，丹貝嫁給水彩畫家、版畫家李焜培，丹卉畢業於師大美術系，也曾獲水彩金爵獎。

梁秀中於1959年從助教任起，至1973年升任教授，1978年出任系主任，1986年接任師大藝術學院院長，成為台灣第一位大學的女院長。從小受到父親的啟發，梁秀中十分注意寫生，甚至用照像機拍攝欲描繪的對象，再細心將影像轉換到畫面上。她以中國仕女畫的筆墨表現出現代人的精神，因而獲得中國畫學會頒發的金爵獎。【註69】



54. 梁秀中,〈母親五十肖像〉, 1959, 紙本, 75×38.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



55. 梁丹丰,〈峋山國家公園〉, 1983, 水彩, 65×111公分, 圖片版權及收藏：國立台灣美術館。



56. 梁丹貝,〈巴黎聖母院寫生〉, 1996, 56×99公分, 水彩, 圖片版權：梁丹貝提供。



57. 梁雪清，早年戎裝英姿，圖片版權：梁秀中提供。



58. 梁家姊妹合影，圖片版權：梁秀中提供。

小結

台灣經歷20世紀的一百年，其間長達五十一年在日本統治的殖民文化影響下，強勢的帝國主義思想教育和皇民化的收編政策，相當程度改變了台灣的文化面貌。一直到第二次世界大戰結束以後，台灣才回歸中國主權，這是一項歷史的殘酷事實，也是台灣人文上幾度遭逢的巨大扭曲和撕裂，形成台灣與中國大陸歧異的文化與歷史經驗，不僅深刻地影響了台灣人民的政治、經濟、社會、人文思想等各種層面的發展，而且在美術發展上也產生無可磨滅的軌跡和影響。

台灣的島嶼地形，一向和外來文化比較容易接觸，移民社會也比較容易吸收外來文化。在繪畫上，台灣從明清時代的野逸風尚，學習以臨摹爲主，進入異族的統制環境裡，傳統水墨畫因日本殖民政府官辦美展和日式現代化學校教育的雙重排擠而消泯。日本人崇尙的寫生風氣，也使得畫家比較注意自己所身處的台灣，以寫生所培養出亞熱帶風光的品味。【註70】台灣光復後國民黨政府於1949年遷台，從大陸中原移台的藝術家，多數以傳統水墨畫家和書家居多，帶動了傳統中華文化的復興運動，女性閨閣派的畫家也在這一時期特別蓬勃。水墨畫家也是國立歷史博物館黃光男館長指出：

「1945到1965年的二十年期間，國畫形式受到大陸來台畫家的主導，有所謂師承、筆墨、章法、立論的堅持與爭辯。分類上已受到傳統形質的制約，而在山水畫的表現上，尚且有些許自由度，然而花鳥畫的傳承上，則停留在規格式的範圍，以致形式重於內容的發展。演變到後來，不僅受到西洋畫家的批評，並有來自水墨畫界的無情攻擊，更造成水墨畫發展的障礙。究其原因很多，大致來說，美術教育的實施，乃配合社會的發展，在威權政治的前導下，顯然政策上有所謂『藝術是心靈寄託的媒介』的正確理想，都無法在充分的資訊之下，掌握社會發展的脈動，才造成了美術創作的爭辯。當然在舉國為台灣生存奮鬥時，文化活動還是在邊緣範圍內，較少受到應有的重視，並且在政治掛帥、經濟優先的環境下，美術創作、事實上是『業餘』的性質的成長」【註71】。

到了1960年代，從中原移台的傳統中國水墨畫受到激進的現代畫會成員強大的火力攻擊，至1970年代台灣本土意識又高漲，再加上大陸移台人士離鄉背井日久，難以憶寫昔日江山，創作題材方面也逐漸邁向本土化。明清以來一脈相傳自中國悠久歷史傳統和社會階層背景的中國閨秀藝術，至1970年代以後便一蹶不振，取而代之的是大批接受台灣光復以後師範教育及藝術學院所訓練出來的新一代女性藝術家。

註解：

註1. 王秀雄,〈明鄭與滿清時期的台灣繪畫－文人畫因襲的時代〉,《台灣美術發展史論》, 台北:歷史博物館, 1995, p.24。

註2. 李欽賢,〈台灣美術史序說〉,《台灣美術歷程》, 台北:自立晚報社, 1992, pp. 9-10。

註3. 同註1。

註4. 同註2, p.10。

註5. 同註1, pp.25-26。

註6. 賴明珠,〈閨秀畫家筆下的圖像意涵〉,《意象與美學－台灣女性藝術展》, 台北:台北市立美術館, 1998, p.30。

註7. 俞劍華編,《中國美術家人名辭典》, 上海:人民美術出版社, 1981, p.772。

註8. 楊翠,《日據時期台灣婦女解放運動》, 台北:時報文化出版, 1993, p.54。

註9. 黃天橫,〈清代台南十大書法家〉,《清代台南府城書畫展覽專集》,台南：觀光推行委員會, 1976, pp.17-18。

註10.請參閱《意象與美學－台灣女性藝術展》展歷資料, p.151。

註11.請參閱廢廬主人,〈記前清舉人－蔡國琳與女蔡碧吟〉,《古今談》, 第41期, 1968年7月, pp.20-25。

註12.請參閱賴明珠,〈才情與認知的落差〉,《藝術家》, 第245期, pp.330-340。

註13. 林柏亭,〈日據時期嘉義仕紳的贊助〉,《嘉義地區繪畫之研究》, 台北:歷史博物館, 1995, pp.157-158。

註 14. 同註 12 。
註 15. 同註 6, p.34 。
註 16. 同上。
註 17. 同上, pp.34-35 。
註 18. 同上, pp.33-36 。
註 19. 請參閱－張素碧,〈日據時代台灣女子教育研究〉,《中國婦女史論文集》第二輯, 李又寧、張玉法編, 台灣商務印書館, 1988, pp. 260-295 。
註 20. 同上。
註 21. 同上。
註 22. 同註 1,〈日據時代台灣官展的發展與風格探釋〉, p.29 。
註 23. 李進發,〈日本殖民政策下台灣東洋畫的發展〉,《日據時期台灣東洋畫發展之研究》, 台北：市立美術館, 1993, p.105 。
註 24. 楊孟哲,〈台灣美術發展與日本的關係〉,《日治時代台灣美術教育》, 台北：前衛出版社, 1999, p.110 。
註 25. 同註 19, p.357 。
註 26. 同上, p.354 。
註 27. 同上。
註 28. 同上, pp.349-361 。
註 29. 請參閱賴明珠,〈女性藝術家的角色定位與社會限制－談 30 、 40 年代台灣樹林黃氏姊妹的繪畫活動〉,《藝術家》, 第 233 期, pp.342-357 。
註 30. 賴明珠,〈日據時期台灣東洋畫的啟門師－鄉原古統〉,《現代美術》, 第 56 期, 1994, p. 57 。
註 31. 賴明珠,〈父權與政權在女性畫家作品的效用－以陳碧女 40 年代之創作為例〉,《藝術家》, 第 273 期, p. 424 。
註 32. 石守謙,〈人世美的記錄者－陳進畫業研究〉,《悠閒靜思－論陳進藝術文集》, 台北: 歷史博物館, 1997, pp.14-17 。
註 33. 王秀雄,〈日據時代台灣官展的發展與風格探釋〉,《台灣美術發展史論》, 台北:歷史博物館, 1995, p.80 。
註 34. 同註 32, pp.17-19 。
註 35. 清代的厲鶚曾編錄一部「玉台書史」,收進 211 位歷代女書法家。其後，湯漱玉女史仿厲鶚的制例，編錄「玉台畫史」，分「宮掖」、「名媛」、「姬侍」、「名妓」四類，收輯二百餘位歷代女畫家。
註 36. 石守謙,〈人世美的記錄者－陳進畫業研究〉,《陳進 / 台灣美術全集》第 2 集, 台北: 藝術家, 1992, p.20 。
註 37. 請參閱江文瑜,〈觀世音〉,《山地門之女－台灣第一位女畫家陳進和她的女弟子》, 台北：聯合文學出版社, 2001, pp.155-194 。
註 38. 顏娟英,《風景心境－台灣近代美術文獻導讀》上, 台北：雄獅圖書, 2001, p.419 。
註 39. 同上, pp.486-487 。
註 40. 同註 2,〈台灣「東洋畫」溯源〉, pp.99-100 。
註 41. 李進發,〈日據時期台灣東洋畫發展的探究〉,《台灣東洋畫探源》, 台北：市立美術館, 2000, pp.33-34 。
註 42. 王秀雄,〈戰前台灣美術發展簡史〉,《台灣美術發展史論》, 台北:歷史博物館, 1995, pp. 32-34 。
註 43. 請參閱賴明珠,〈日治時期留日學畫的台灣女性〉,《女藝論》, 台北：女書文化事業, 1998, pp.41-71 。
註 44. 同註 6, p.32 。

註 45.轉錄自賴明珠,〈父權與政權在女性畫家作品的效用－以陳碧女 40 年代之創作為例〉之附註 8 。
註 46 同註 31, pp.425-427 。
註 47.請參閱雷田,〈中日畫壇的女傑柴原雪〉,《藝術家》, 第 11 號, 1976 年 4 月, pp.135-140 。
註 48.羅秀芝,〈執起藝評的筆,迷途於藝術的象牙塔〉,《台灣美術評論全集－王白淵》, 台北：藝術家出版社, 1999, pp.130-149 。
註 48.傅申, Contemporary Calligraphy and Painting from the Republic of China, International Council on Education for Teaching, Arlington, Virginia, 1990, p. XIV 。
註 50. 林永發,〈七友畫會組織活動及時空背景〉,《七友畫會及其藝術之研究》, 台北:歷史博物館, 1997, pp.42-43 。
註 51.王哲雄,〈洗淨鉛華畫出真情－袁樞真的為人與畫藝〉,《藝術家》, 第 196 期, 1991 年 9 月, pp. 338-339 。
註 52.請參閱陶詠白、李湜,〈深厚的寫實功力, 多向的發展〉,《中國女性繪畫史》, 湖南：美術註出版社, 2000, pp.197-200 。
註 53.謝里法,〈孫多慈－我的老師〉,《藝術家》, 第 267 期, 1997 年 8 月, pp. 320-321 。
註 54.姚夢谷,〈誠篤而努力的女畫家孫多慈〉,《雄獅美術》, 第 51 期, 1975 年 5 月, p.15 。
註 55.請參閱謝里法,〈沒有寄出的賀年卡－念孫多慈先生〉,《雄獅美術》, 第 51 期, 1975 年 5 月, p.21 。
註 56.吳承硯,〈我所知道的孫多慈先生〉,《雄獅美術》, 第 51 期, 1975 年 5 月, p.34 。
註 57.同註 53, p.322 。
註 58.何成,〈鷗波館的另一位主人－已故女畫家吳詠香二、三事〉,《雄獅美術》, 第 113 期, 1980 年 7 月, p.68 。
註 59.惲茹辛編,《民國書畫家彙傳》, 台北：台灣商務印書館, 1986, pp.69-70 。
註 60.同註 58 。
註 61.陳雋甫,〈鷗波館畫敘〉,《鷗波館畫集》, 台北：鷗波畫館, 1980 。
註 62.陳雋甫,〈亡妻遺作集序〉,《吳詠香教授畫集》, 台北：鷗波畫館, 1973 。
註 63.請參閱－陶詠白,〈與世紀同行－中國女性藝術的歷史足音〉,《世紀女性藝術展》, 北京：世界華人藝術出版社, 1998, pp.18-20 。
註 64.責任編輯左克誠,《蘇雪林文集》, 安徽：文藝出版社, 1996, pp.1-10 。
註 65.李永翹,《張大千年譜》, 四川：社會科學院出版社, 1987, p.550 。
註 66.馬永祥,《今日世界》雜誌, 第 333 期, 1966, p.36 。
註 67.蕭瓊瑞,《五月與東方》, 台北：東大圖書公司, 1991, p.77 。
註 68.芳如,〈梁丹丰的彩筆人生〉,《雄獅美術》, 第 145 期, 1983 年 3 月, p.124 。
註 69.吳疏潭,〈梁秀中的不凡成就與梁氏一門的藝術家庭〉,《藝文大師 100 家》, 台北：淑馨出版社, 2001, pp.294-295 。
註 70.請參閱王耀庭,〈從閩習到寫生－台灣水墨畫發展的一段審美認知〉,《東方美學與現代美術研討會論文集》, 台北市立美術館, 1992, pp.123-153 。
註 71.黃光男,〈社會發展與美術創作〉,《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》, 台北:歷史博物館, 1999, pp.17-18 。

第三章　戰後第一代現代藝術運動的影響

一．師範教育培養出的女性藝術家

台灣從1945年至1960年的十五年間，僅有師大藝術系、北師藝術科、竹師藝術科、南師藝術科、政工幹校美術科等五所美術科系，除政工幹校美術科以外，全都是師範教育體系。【註1】1962年國立藝專美術科及中國文化學院藝術研究所才成立，次年，中國文化學院增設大學部的美術系，總算有了兩所美術專門科系。這種早期將藝術教育附屬於師範教育系統以內的體制，確實造成台灣早期藝術發展和師範教育的深刻結合。也正因爲師範教育不以培育專業創作者爲主要目標，而是養成師資的場所，師資的需求當然也包括了女性教師，所以從戰前延伸到戰後，師範學校便成爲培養早期女性藝術家的重要管道。

策展人及藝術史學者賴瑛瑛在她策畫的《意象與美學－台灣女性藝術展》的專文中指出：

「師範專科學校的教職工作，促使這群女性藝術家/教師，必須十項全能，對繪畫、水墨、版畫、陶藝等各項媒材均需熟稔，多元廣角的教學開展其全方位的藝術媒材體驗，然教學及行政上的重擔卻又往往侷限其於創作上的開展。」【註2】

藝術史學者蕭瓊瑞對師範院校藝術科系的教學心態持以下觀點：

「多數師範學校教師基於自身的『責任感』，或主觀成見，始終要求學生以成為一個盡職的中、小學美術教師為志向。」【註3】

由於戰後初期台灣缺少美術專門學校，以培養中小學師資爲目標的師範教育體制，就成爲愛好藝術的青年學子，學習美術的唯一升學選擇（除了政戰學校），這種不得已的選擇與掙扎，可以在藝術家莊喆的一段文字中明白看出：

「我國高等美術教育從民國成立以來，是以培養專業藝術家為目的。可是從三十年代（1940年代）末政府播遷來台，或者說從光復初期起台灣並沒有這種專業美術學院。師範大學是唯一設有美術系的最高美術教育機構，除此之

外，師範專科學校中的台北台中台南三校也設有美術科，但其目的也僅是以培育小學美術師資為宗旨而已。正由於缺乏最高美術學院級的學校，師大美術系遂微妙地兼併了兩種功能，去報考的學生很少是想將來繼續當美術老師，但又沒有其他學校可進，所以多年來師大一方面要維持師範教育的目的，一方面又受著社會大眾的期望和壓力，要進一步滿足年輕美術家的渴望，在裡面無形暗湧著矛盾和衝突，」【註4】反映了當時立志要當藝術家的一群人，對師範教育深感不滿的心聲。

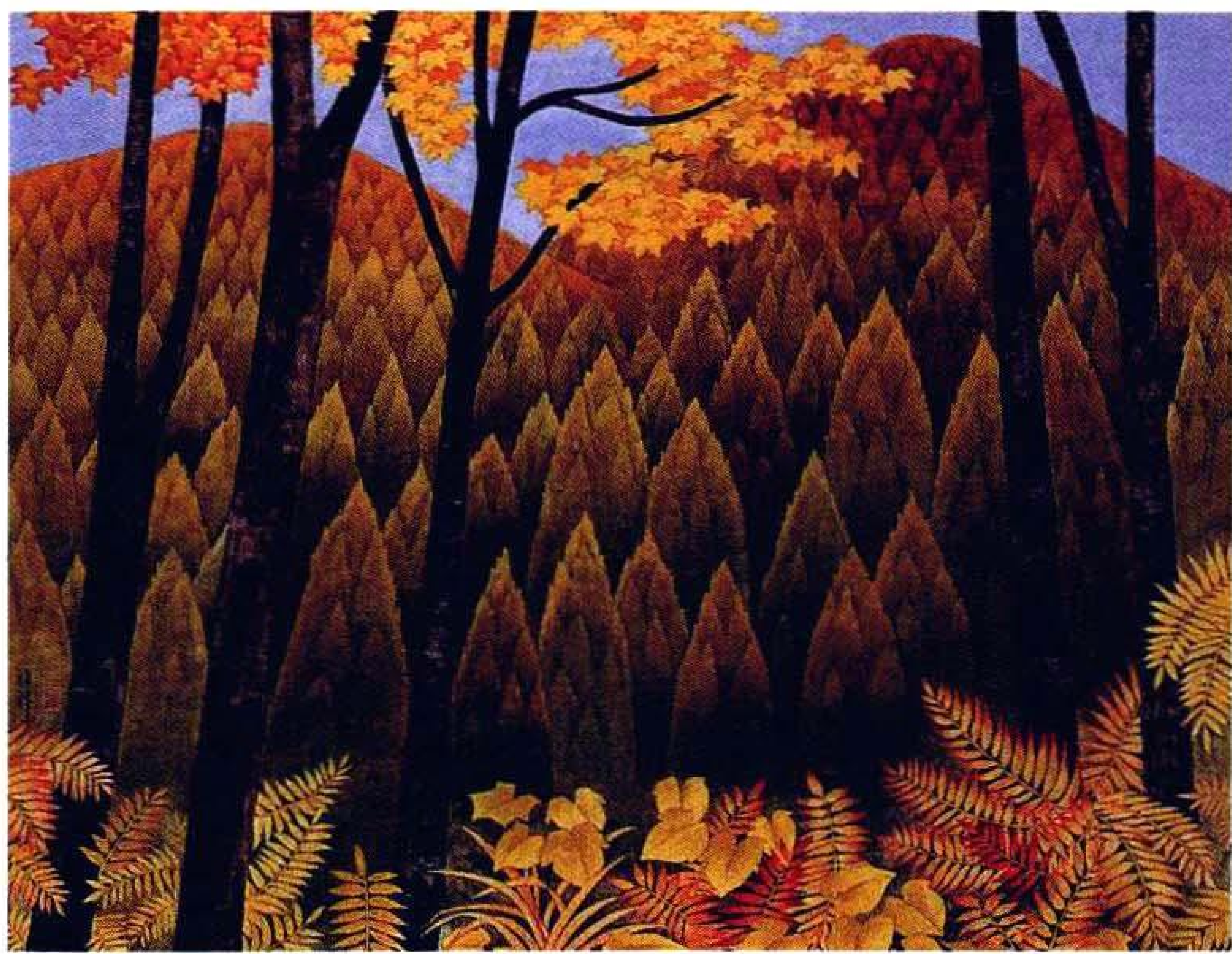
光復初期進入師範美術科系的女學生，其實她們多數人的目的是要到中小學教書的，因爲當時的就業機會，對女性是非常不利的，需要改善生計的女學生選擇師範學校是很自然的，至少畢業以後就可以分發到一個教書的工作，反而比較少數是以純粹藝術創作爲就學以後的職志。這一點多少說明了爲何在1950、60年代的現代藝術運動當中，女性的參與是十分有限，而且並不積極的。事實上，從師範系統畢業的女性藝術家長期投入教學的結果，正如賴瑛瑛所指出的，她們即使想創作，也往往心有餘而力有未迨。這並不表示這些從事教職的女性藝術家就完全停止了創作活動，其中還是有少數的創作人口以參加官方的展覽會爲目標，或加入地方性的畫會組織，也經常參加團體性的展出。只是因爲她們在教學體制內的生活經驗和比較在地方的有限活動環境裡，創作的風格不知不覺地會傾向於保守。多數女教師都謹遵師範系統的教誨，延續學院派有所規範的風格，難以大破大立，很不容易在標新立異的藝壇大鳴大放、出人頭地。所以，師範畢業的美術女教師往往被視爲「星期天畫家」的業餘身份，和那些畢業後就嫁人的家庭主婦所從事的消遣性創作活動，大致上來說都很難受到藝壇的正視。

從台灣光復到1980年代初期，不論是代表官方立場的全國美展、全省美展，或代表日據時代西洋美術傳統的民間畫會以及有領導地位的台陽美展，甚至在各級學校美術科系任教的教育系統，都是以男性爲中心的主導機制。早期還有少數幾位像吳詠香、孫多慈、袁樞眞等女性教授參與評審等工作，後來她們年老體弱或退休、或去世，女性幾乎完全被隔絕在權力機制以外，只能以消極、被動方式，偶爾在官辦展覽中贏得一點點發表的空間。從《雄獅美術》和《藝術家》兩本專業雜誌的展訊來看，一直到1980年代初期都很少有女性個展的訊息。光復後到1960年代在中山堂常見的官夫人或名門閨秀的「社交式」國畫展，到1970年代就已經十分罕見。本土意識在台灣的崛起，區域性的主體

意識並未連帶激發女性意識的覺醒，也未見任何「女強人」參與男性沙文主義那類「格鬥式」的筆戰、論戰。不論「傳統」與「前衛」、「西化」與「本土」的激情辯論，台灣女性藝術家的反應，一般是十分冷淡或格外沈默以對。

從事教育工作的女性藝術家習於這種服從與緘默的態度，當然和師範教育養成女性的傳統價值與態度有關。從日據時代所建立的師範教育體制，一向以教導女性學會「貞淑、溫良、慈愛、勤儉家事」的美德爲目標，一代傳下一代，一直深埋在這些女教師的心底。那樣的美德，其實也是一種犧牲自我，成全大愛的基礎。因此她們「藉由生活周遭自然物象的模寫再現，投射出藝術家內心的理想自然及對美好生命的浪漫憧憬」【註5】，正是她們人生中奉獻大愛的實踐，所以對時代的潮流或風格的翻新往往並不熱衷。她們從師範體制中建立一種與生活對話的藝術，就算不全然服膺體制，但絕不至於向體制挑戰或革命。而這一類型的女藝術家，卻在台灣女性創作人口中佔有絕對多數的比例，只是她們的努力和表現，在男性中心思維看來，是業餘的、甚至微不足道的。儘管師範體制內的美術女教師並不至於因此就失去發展的機會，她們一方面將漫長的青春歲月奉獻給教育工作，絕大多數還要一方面兼顧家庭，心有餘力才能想到如何去滿足自己創作的需要。這一代的台灣女性藝術家比她們的男性同輩更需要以犧牲自我，來面對生活現實的壓力，而被迫妥協和低頭。在這種身兼數職－就業與親職，裡外都需要打點照料的情況下，她們的早年作品，既要配合教學，又要配合工作空間與時間等環境條件的限制，無論如何都難以專心一志追求藝術創作的挑戰與突破。雖然她們選用的媒材或表現手法各有千秋，但是風格的展現與題材的選擇，總是難免圍繞著她們自身的生活經驗和體會，溫和地以作品作爲個人抒情表意的管道，很少見到驚世駭俗、突顯一己面目的特殊表現。但是，有不少這一類型的女性藝術家在退休以後，反而放開胸懷專致於創作，在中年以後還能有令人耳目一新的突破和發展。台灣女性藝術家這種傾向於「晚秀」的事實，一再在歷史中重演，當然也包括了家庭主婦等兒女成長以後，再專心投入創作，晚年才表現優異的女性藝術家範例。

鍾桂英（台灣桃園，1931-）於1956年即從師大畢業，1962年應聘爲國立藝專的專任講師，是台灣本地師範教育系統培養出的第一代，也是



1. 郭禎祥,〈錦秋(台灣溪頭)〉, 1983, 膠彩, 70×91公分, 圖片版權：郭禎祥提供。



2. 郭禎祥於1986年獲得藝術教育博士學位後回師大任教，成爲她那一代學歷最高的女畫家, 圖片版權：郭禎祥提供。

這一代進入大專美術科系任教的第一位女性。郭禎祥(台北，1935-)父母親是前輩膠彩畫家郭雪湖與林阿琴，於1958年獲台陽美展及全省美展國畫組第一名。【註6】次年郭禎祥從師大畢業後留在母校擔任助教，但旋即出國深造，至1986年獲得藝術教育博士學位後再回到師大，成爲她那一代學歷最高的女畫家。何清吟(字昭瑢，嘉義民雄，1934-)1959年師大畢業，1966年獲聘爲台北市立師專講師。陳明湘(湖南，1941-)曾師事溥心畬，於1962年以第一名成績從師大畢業後，擔任美術系助教兩年，赴美國麻省大學進修獲碩士學位，旅美多年從事設計工作與教學，1990年代初期返台，1994年起任教於中國文化大學美術系，目前擔任該校華岡博物館館長。

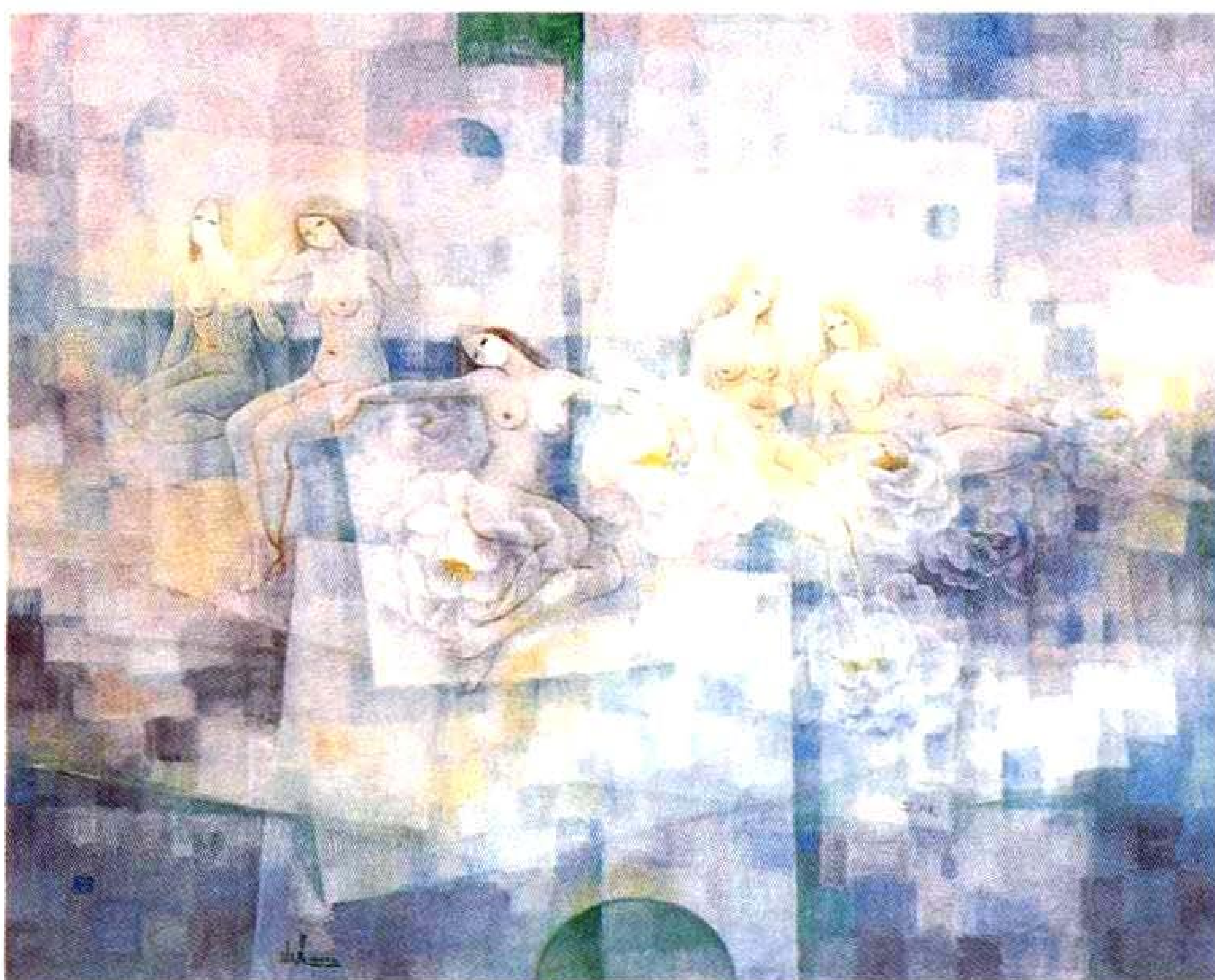
名作家席慕蓉(蒙古察哈爾盟明安旗人，1942-)於1963年師大畢業，赴比利時留學，從布魯塞爾皇家藝術學院畢業後，1970年回國獲聘在新竹師專任教達二十五年之久。但是由於她在寫作方面的成功，文學家的光環搶了她的繪畫風采，也淡化了她教育莘莘學子的角色，她的作品所流露清麗婉約的女性化的美學典型，在第五章另行討論。張淑美(台北，夫婿是畫家吳新盈，1938-)從小受到喜愛藝術的工程師父親的啓發，初中時帶她到南部寫生，經常在校內美術比賽獲獎。就讀台北師範學校美術科時，還是田徑和籃球隊員，後分發到中山國小任教，因服務成績優良被保送至師大美術系，1964年畢業後執教於台中師專(後改制爲師院)迄今【註7】。她們經歷了漫長的教學生涯，卻從未怠忽創作，而且往往在她們退休以後風格仍迭有突破，她們獲得成功的道路往往是十分崎嶇、迂迴而且充滿變數的。



3. 陳明湘,〈花與葉的對話〉, 油畫, 105×105公分, 圖片版權：陳明湘提供。



4. 陳明湘,〈桃紅空間〉, 水彩, 56×78公分, 圖片版權：陳明湘提供。



5. 張淑美,〈縷縷情懷總是夢〉, 1985, 油畫, 129×161公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館典藏。

鍾桂英(1931-)的成長背景是桃園的純樸鄉間，她的努力向學，使她在1950年代成為楊梅地區第一位考上大學的女學生。聰穎秀麗的她，在大學時代便嫁給她的老師馮國光，很早就開始過起傳統台灣女性操持家務、照料一家大小的生活。【註8】她斷斷續續的藝術生涯，是非常典型的台灣師範教育體系所培養出來的第一代女藝術家。

雖然鍾桂英在1970年即升任教授，1967年已獲教育部文藝獎章，1990年獲中華民國畫學會油畫類金爵獎，但是她遲至1996年才舉行生平第一次個展，正是女性藝術家「晚秀」的又一個例子。鍾桂英這條曲折、迂迴的藝術道路，也是其他一些女性教師的藝術生涯體驗，可是她的堅持努力和對藝術的不滅熱情，終於為自己完成了成熟的個人風格面貌，也因此獲得遲到的肯定和榮譽。

如今居住在風光明媚的碧潭邊上一棟三層洋樓裡，鍾桂英從寬敞的畫室看出去，水光天色每一分鐘都在變化，大自然本是一張大畫布，透過她心澄神淨的體悟，在她的畫面裡一一轉化為斑斕的色彩符號，

或光影躍現的舞台空間。鍾桂英在創作自述中清晰地表白了她的繪畫理念：

「渴望追求一種內在的心靈感受，藉由色彩的情感與形體的簡練，在抽象與具象間，尋求一種平衡、和諧的表現效果，探索形式中色彩與線條的意義，希望畫中既能擁有色彩與線條、造形的抽象特質和情感意味，也能使形象的具象選形保有其量感與張力，並充份利用空間層次的變化組合，使聚散、賓主的形式原理，在色彩及白色的運用下，能呈現一種類似中國畫的留白效果，在黑灰白等無彩色的襯托下，營造出具有中國的、東方美學的寧靜與空靈。」【註9】



8. 鍾桂英早年作畫。圖片版權：鍾桂英提供。



6. 鍾桂英,〈憶〉, 1988, 油畫, 72×91公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館典藏。



7. 鍾桂英,〈難〉, 2001 , 油畫, 80F, 圖片版權：鍾桂英提供。

何清吟(1934-)生長在嘉南平原中一個書香家庭，從小受母親的薰陶，喜愛詩書與繪畫。【註10】品學兼優的何清吟自嘉義女中畢業後，被保送到省立台南師範學校，完成第一階段的師範教育養成，到民雄國小教了3年書，再度被保送進入師大美術系。於1959年從師大畢業後，先在台北女師任教，1966年轉任台北市立師專(後改制為師院)，1976年升為專任教授，一直到1988年退休為止，前後長達三十餘年的歲月，何清吟都在從事教學工作。

由於教學示範的需要，何清吟是一位全才型的藝術家，使用每一種媒材都已累積了深厚的基礎，但是身兼盡職的教師、妻子與母親的三重角色，她也是等到兒女長成以及從教職退休後，才真正投入純粹創

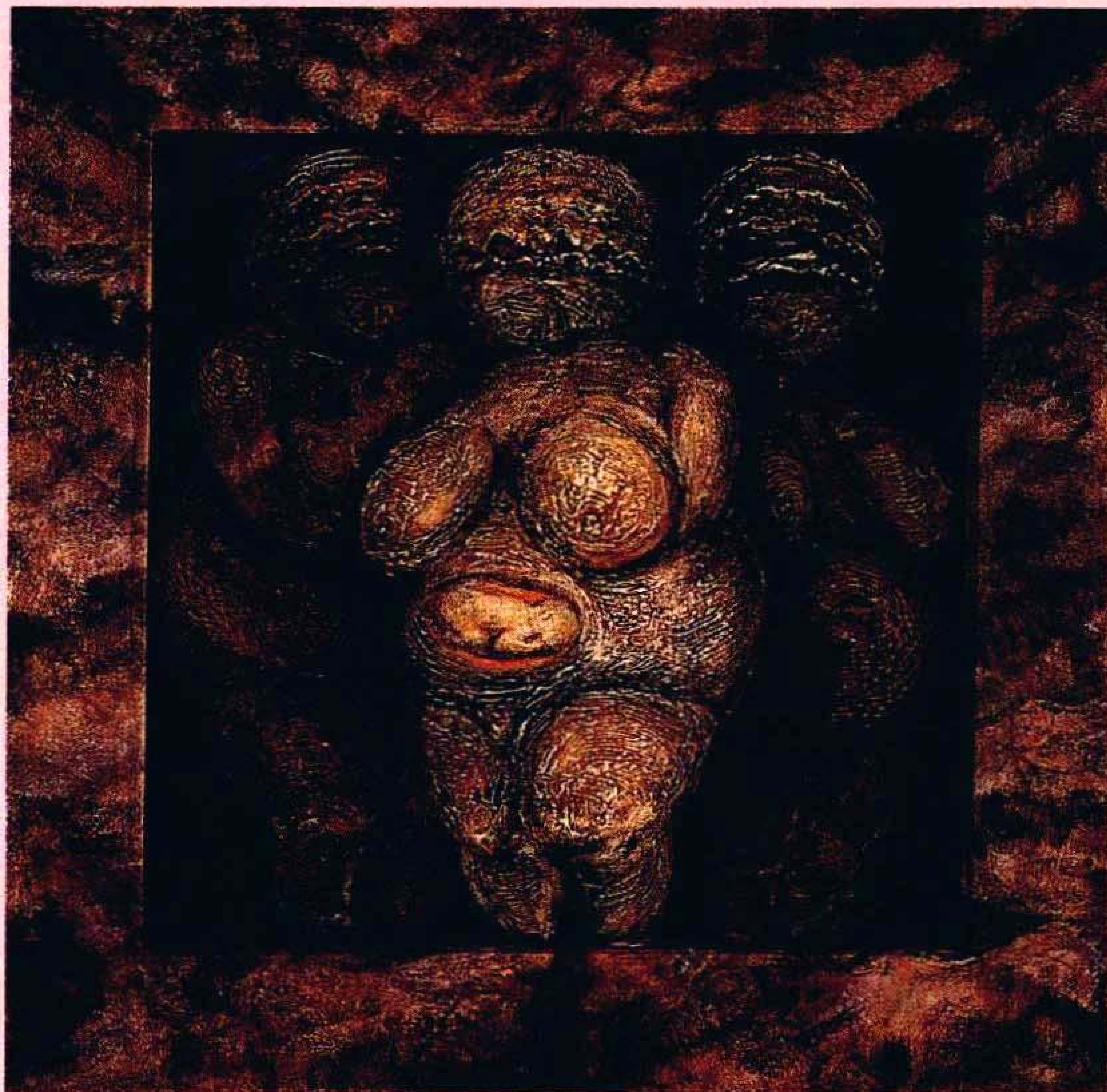


9. **何清吟,〈原愛(三聯作)〉**, 1997, 綜合媒材, 116.6×91公分(×3), 圖片版權及收藏:台北市立美術館。

作的愉快生活,也是等到1993年終於有她的第一次個展。在她與筆者的通信中曾提到:

「在這個科技掛帥的世代,理性與認知的提昇,都無助於減少社會的亂象。父不父,子不子的悲劇不斷上演,因為科技不能宰制人文,知識無法取代美感,功利主義泯滅了家庭與社會的倫常。此時,我發覺,深埋於人性中的'愛',最是珍貴,因為它是人性的本源,也是生命永續的憑據。」【註11】。

何清吟以她在1997年的巨作《原愛(三聯作)》參加次年台北市立美術館舉辦的《意象與美學一台灣女性藝術展》,具體實現了她的創作理想,展現了她所深刻體悟天地間母與子的至情至愛。



10. **何清吟,〈天職〉**, 綜合媒材, 120×120公分, 圖片版權及收藏:台北市女西畫會。

師範院校畢業的女教師人數相當龐大，持續創作卻始終未能爲人所知者更不在少數。其中還有一些女畫家一旦結婚，便以家庭爲重，閒餘時則兼顧她們創作的興趣。一方面受制於昔日師範美術教育的訓練和創作規範，另一方面則是因爲在婚姻、家庭關係中獲得長期的安定生活，所以這些女畫家的作品，經常以寫生爲主，流露出溫馨甜美的情趣，其實是她們生活實質的體驗，也是她們所選擇的一種美學角度、信仰與追求。師大44級的周月坡（東京出生，台中清水，1932-）與周月秀（東京出生，1935-）兩姊妹是非常典型的例子。李娟娟（南投草屯，1942-）國立藝專畢業後與同班同學陳虞弘結婚，婚後曾任教於金華女中至1984年辭去教職，一邊經營他們在台北的鄉根西餐廳，一邊從事繪畫創作，扮演多重的身份和角色。王美幸（台北，1944-）1968年從師大畢業後曾出國留學，歸來後相夫教子其樂融融，雖已是家庭主婦的身份仍創作不輟，而且經常展出她「彩色的夢」唯美畫風。戰後台灣這一類學院出身的主婦型的專業畫家爲數不少，有些展歷輝煌的成功者，境遇並不亞於在體制內的女教師。

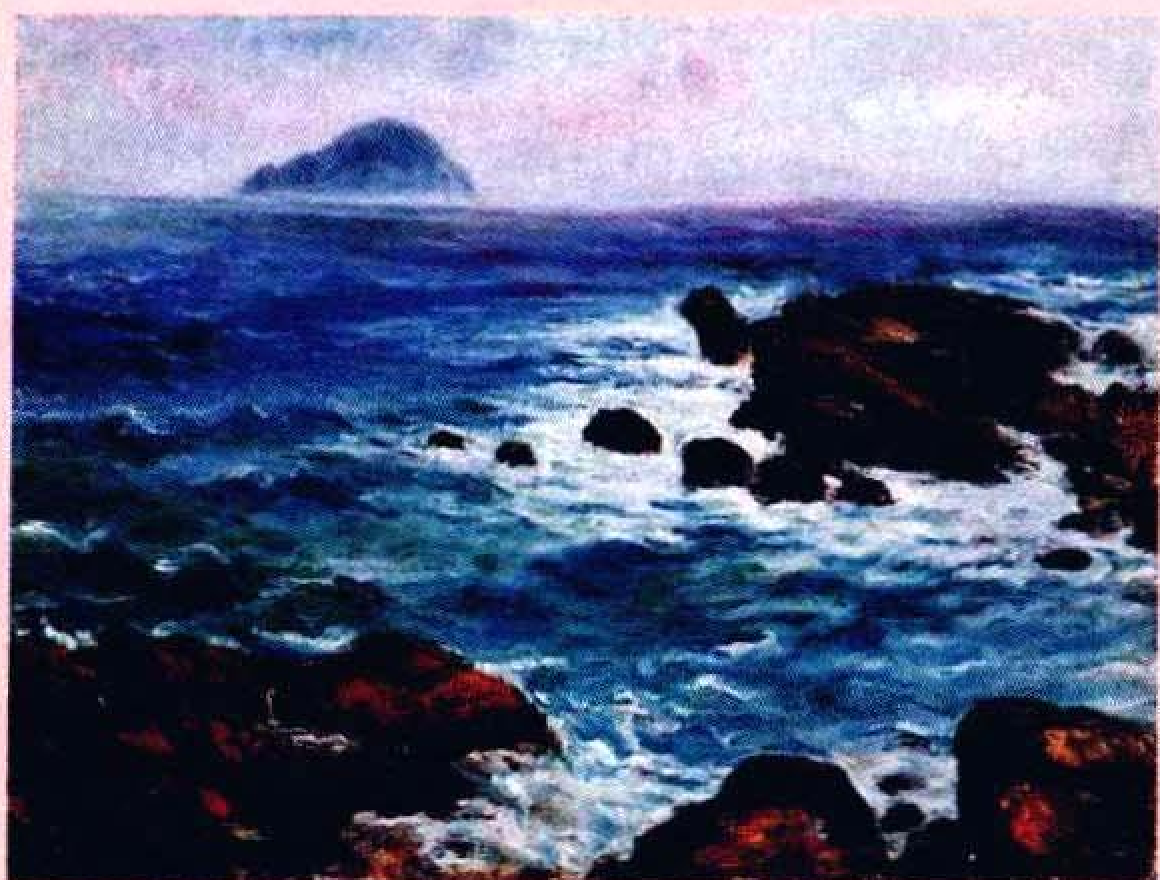
周月坡（1932-）與妹妹周月秀（1935-）均出生於日本東京，祖父在台灣是漢文老師，父親受儒家教育薰陶，非常重視兒女受教育，通過日本的高考後任職於日本鐵道省高等文官。周月坡從小跟隨父親工作的需要而遷居日本各地，飽覽四季變化的山川明秀景緻，涵養了她對藝術方面的興趣，小學時代便獲得日本全國學生美術比賽的佳作獎。1943年第二次世界大戰爆發周家仍居日本，周月坡跟隨學校兒童團體疏散到福島縣，1945年考入東京都第十高女後，因東京大空襲又隨全家疏散到長野縣，轉學入縣立篠井高女。1946年戰爭結束，舉家返回故鄉台中，進入台中一女中不久，又因父親工作的關係而北上，轉學入台北一女中。


11. 周月坡於1955年正在塑造〈T夫人〉頭像，此作品獲得第10屆全省美展主席獎，圖片版權：周月坡提供。

在台北一女中時同班同學魏淑順（台北市，1933-）與李芳枝（台北，1934-），她們三位受到當時的美術老師吳廷標的啟發，日後三人均考上師大藝術系而再度同

窗。師大44級17位畢業生之中(包括劉國松、孫家勤、郭豫倫等)有10位是女生，形成女多於男特殊現象。其中，尤以周月坡最偏愛雕塑，在校期間，受素描老師朱德群的影響較大，常和李芳枝利用中午時間，到雕塑教室捏泥巴，也一起去李石樵畫室學素描。由於夫婿同鄉好友的姻緣，促成周月坡得以跟隨楊英風學習雕塑，1952年即以雕塑作品入選台陽美展及全省美展，1955年更以「T夫人」頭像獲得第10屆全省美展主席獎，在早期極少數從事雕塑創作的女性藝術家之中脫穎而出。

師大畢業以後，周月坡長期以來在台北市商校、銘傳商專、大同工學院、文化大學、中原大學等美術及設計科系擔任教職。1982年她與袁樞真、許清美、汪壽寧等同為「台北市西畫女畫家畫會」的發起人，藉著每年舉辦的畫會聯展，激勵這些畫友們重新積極投入創作。周家姊妹除了月坡、月秀以外，尚有月雅(旅美)也從事創作，月坡的女兒張瓊瑤因病接受藝術治療，如今也成為一位畫家。



12. 周月坡,〈瞻望〉,油畫, 90.9×72.7公分, 圖片版權：周月坡提供。



13. 周月秀,〈孤月〉,膠彩, 53×47公分, 圖片版權：周月秀提供。

周月秀從師範大學美術系畢業後，獲得日本早稻田大學研究院碩士，目前往返台日兩地，以經商為主，繪畫成為個人無止境的視覺上美的探索。

除了上述幾位從師範教育背景出發的女藝術家，還有許多曾經或仍在各級學校任教的女教師，她們的藝術創作發展和師範體制之間的關係，其實是至爲密切的。經常在藝壇活動的例如：1956年從師大畢業的汪壽寧(台北市，1934-)，曾任職於基隆光隆商職，1984年赴美進修，並在紐約大都會美術館工作一段時間，她在創作自述中表示：「畫家除了必須要有紮實的描寫能力之外，要有敏銳的觀察力，豐富的想像力，以及不斷的努力追求更進一步，如果一個畫家一輩子停留在一種畫風，表示



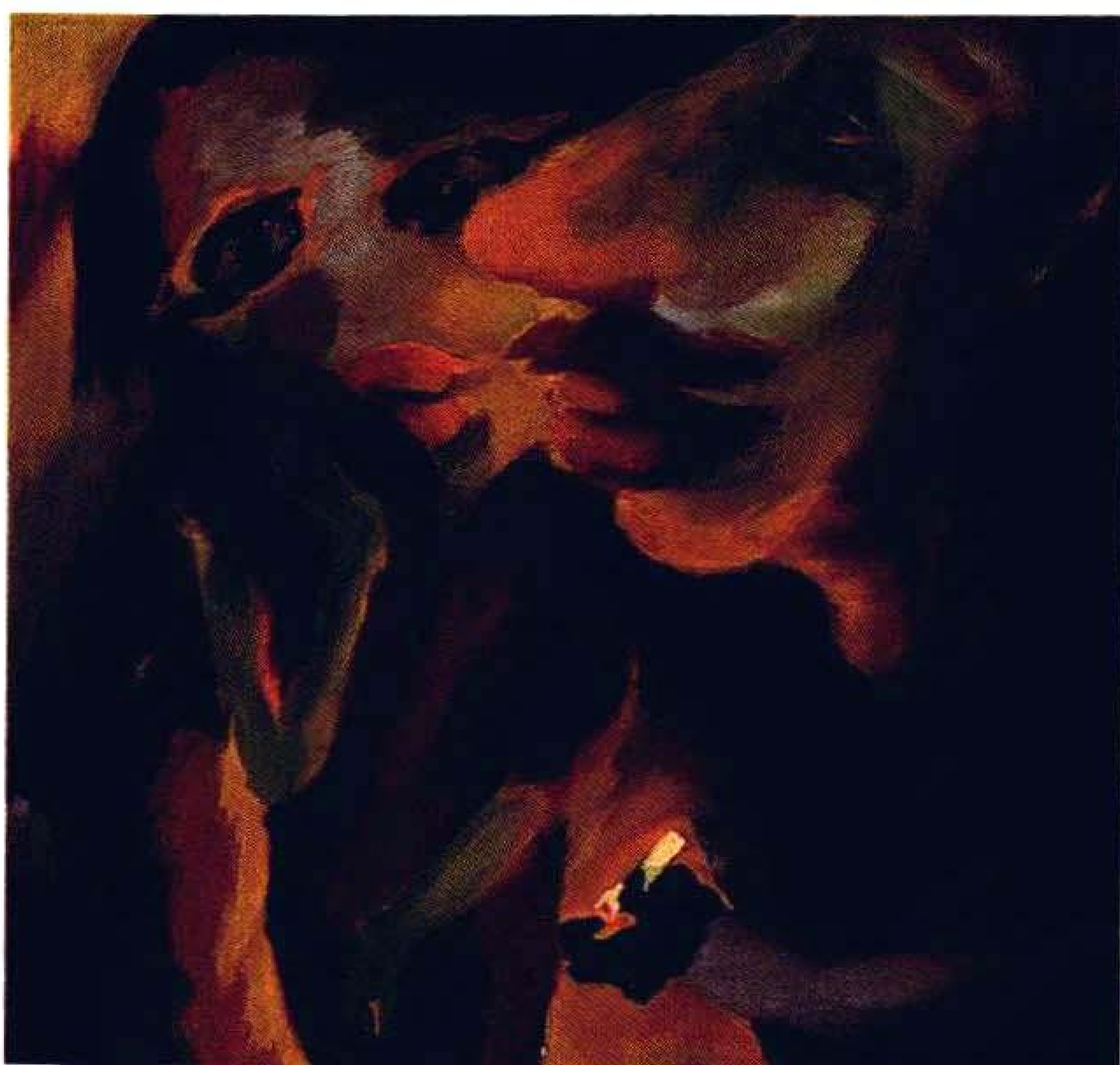
14. 李娟娟,〈望君早歸〉, 1942, 油畫, 193×129.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



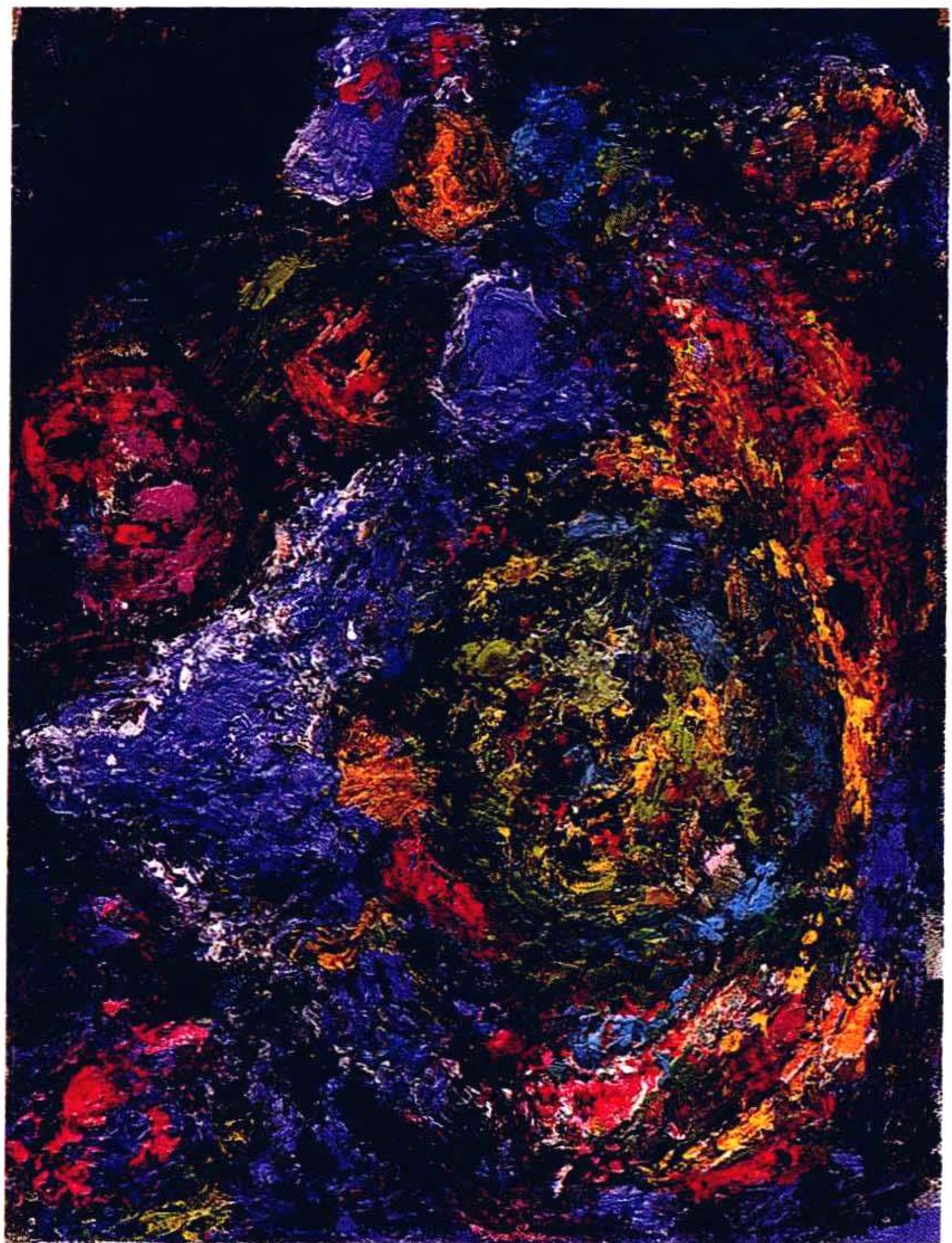
15. 王美幸,〈布洛灣春天的百合〉, 2001, 油畫, 100×100公分, 圖片版權：王美幸提供。



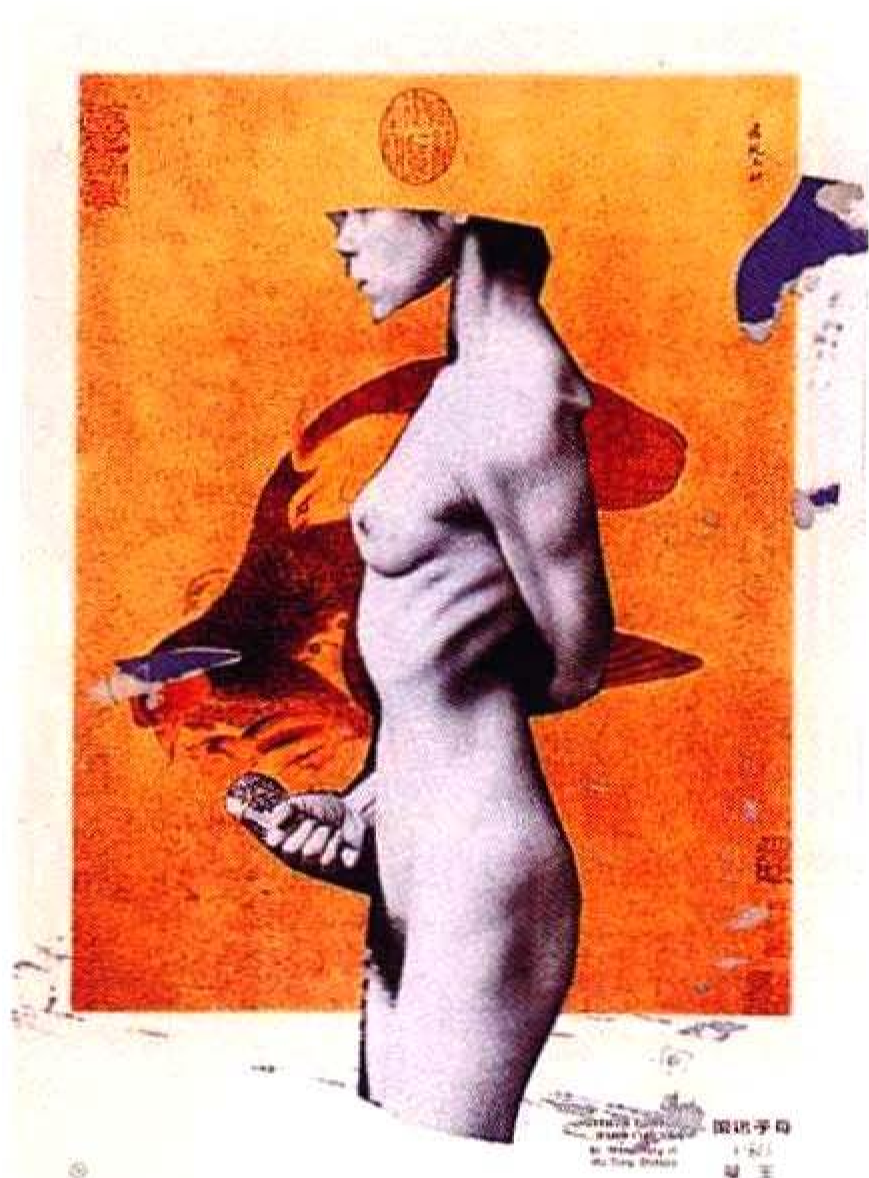
17. 黎蘭,〈飛翔〉, 1992, 油畫, 50P, 圖片版權：黎蘭提供。



18. 曾曬淑,〈男與女〉, 1985, 油畫, 75×76公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



16. 汪壽寧,〈狂歡節〉, 油畫, 4F, 圖片版權：汪壽寧提供。



19. 陳艷淑,〈桃色探戈〉系列之一, 1999, 複合媒材, 42×29.5公分, 圖片版權:陳艷淑提供。



20. 林雪卿,〈謎(六)〉, 1990, 絹版, 42×47.5公分, 圖片版權及收藏:台北市立美術館。

只可稱為畫匠而非畫家。創作之路如入深淵,愈深愈迷惑,而愈有挑戰性,不只是求真善美,更要表達在深處的感情、意願,將之溶入畫面。」【註12】

黎蘭(頭份,1936-)原來從新竹師範畢業後擔任教職,再考進師範大學於1960年畢業後,赴日本筑波大學藝術研究所攻讀,兼善中西繪畫的她對藝術史的研究也戮力甚深。1973年畢業從師範大學的陳艷淑(高雄,1950-),從事教職以外也創作不輟。曾曬淑(嘉義,1952-)1974年畢業於師範大學,是前輩畫家林玉山的外孫女,獲得德國慕尼黑大學藝術史博士,目前任教於母校師範大學。至於1975年師大畢業的徐洵蔚(台灣出生,1956-),1977年畢業的鄭蕙香(台南,1947-),1978年畢業的陳秋瑾(雲林,1956-),1979年畢業的嚴明惠(嘉義,1956-)和薛保瑕(台中出生,1956-),1984年畢業的邱紫媛(屏東,1961-1999)、謝鴻均(苗栗,1961-)和董小蕙(台北出生,1962-).....等等,是當代藝術圈內為數最多、也最活躍的一群女性藝術家。

事實上,自1960年代以降,一直有不少女性藝術家作品入選全國或全省美展,甚至獲得獎項。然而這些曇花一現的佳績,通常發生在她們從美術科系畢業的前後,日後往往因為結婚生子或至中小學教書,成為業餘畫家或根本從藝壇消聲匿跡。極少數例外從美展脫穎而出者,例如羅芳(湖南長沙,夫婿是畫家沈以正,1937-)1961年從師大畢業留任助教,次年即獲得第16屆全省美展國畫組第一名,日後經常獲

邀在國內外水墨畫聯展中展出，於1989年後畫風亦有耳目一新的突破，在第四章另行討論。林雪卿（台北縣三重市，1952-）1975年自師大美術系畢業，翌年與師大前後期同學成立「十青版畫會」，1977年曾獲得全省美展版畫第一名，持續創作不輟，1989年她從日本筑波大學攻得碩士學位，返國後於1991年獲頒中華民國畫學會金爵獎，始終活躍於版畫界。

小結

台灣早期將藝術教育附屬於師範教育系統以內的體制，造成台灣早期藝術發展和師範教育的深刻結合，也正因爲師範教育不以培育專業創作者爲主要目標，而是養成師資的場所，師資的需求當然也包括了女性教師，所以從戰前延伸到戰後，師範學校便成爲培養早期女性藝術家最主要的管道。

從師範院校畢業的台灣女性教師人數相當龐大，她們當有許多人持續創作，卻未必成名使眾所皆知。當然也有些女畫家一旦結婚，便以家庭爲重，閒餘時則兼顧她們的創作興趣。除了從師範教育背景出發的女藝術家，還有許多曾經或仍在各級學校任教的女教師，她們的藝術創作發展和師範體制之間的關係，其實是至爲密切的。這些女畫家一方面受制於昔日師範美術教育的訓練和創作規範，另一方面則是因爲在婚姻、家庭關係中獲得長期的安定生活，所以的作品經常以寫生爲主，流露出溫馨甜美的情趣，其實正是她們生活實質的體驗，也是她們所選擇的一種美學角度、信仰與追求。

二. 現代藝術運動環境中的女性藝術家

台灣戰後第一波現代藝術運動的先鋒：「五月畫會」與「東方畫會」，高舉前衛的旗幟反傳統。他們的成員，以師範教育背景者佔多數。1957年一批師大藝術系的先後同學郭東榮（嘉義，1927-）、郭于倫（廣東潮陽，1930）、劉國松（山東益都，1932）、鄭瓊娟（新竹，1933-）、李芳枝（台北，1934-）、陳景容（南投，1934-）等六人，於1956年受到老師

廖繼春（台中豐原，1902-1976）的鼓勵組成「五月畫會」，搶在「東方畫會」之前，他們模仿巴黎的「五月沙龍」，在五月舉行了第一屆聯展。開展時僅提出「創造精神」和「全盤西化」等模糊的概念，並未舉出具體的主張和思想。然而同年十一月「東方畫會」的創會首展，卻由霍剛執筆撰寫宣言「強調創新的可貴」、「強調現代藝術是從民族性出發的一種世界性的藝術型式」、「強調中國傳統藝術觀在現代藝術中的價值」和「主張『大眾藝術化』但反對『藝術大眾化』」。此一首展在蕭勤的安排下還送往西班牙展覽，之後歷屆的東方聯展均巡迴至世界各地展出。「五月畫會」在1961至1964年之間，獲得文學家余光中、台灣大學美學教授虞君質、教育部國際文教處處長張隆延等前輩鼎力為文支持與鼓吹，再加上劉國松一支利筆的披荊斬棘，使得「五月畫會」的前衛名聲與地位達到了最高峰。【註13】



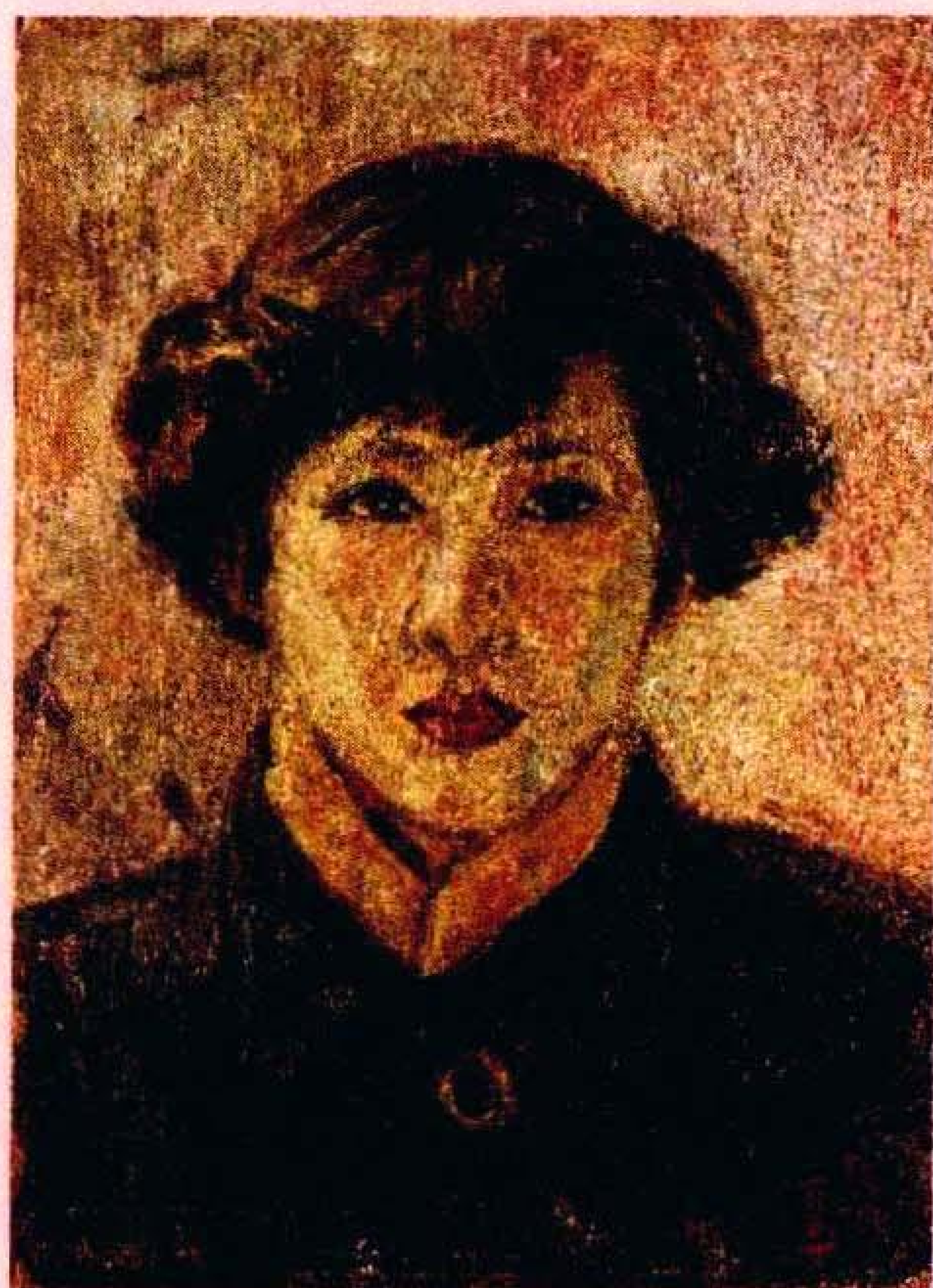
21. 五月畫會第一屆參展藝術家合影，由左而右：劉國松、鄭瓊娟、李芳枝、陳景容、郭東榮、郭豫倫，圖片版權：鄭瓊娟提供。

早期跳脫閨閣派而從事現代藝術創作的區區幾位女藝術家，她們加入台灣戰後第一波現代藝術運動成為先鋒，有第一屆「五月畫展」展出時的兩位女性藝術家成員：鄭瓊娟（1933-）和李芳枝（1934-）【註14】，她們是師大藝術系前後期的同學。第二屆展覽時鄭瓊娟已出國，李芳枝忙於準備出國而雙雙缺席【註15】。李芳枝至第七屆展覽時，才從瑞士寄作品歸隊參展【註16】，在社會風氣仍然相當保守的當時，這幾位女性藝術家的參與誠屬不易。第三屆《五月畫展》展出時，加入了馬浩（廣東出生，1935-）【註17】，她日後嫁給畫會成員莊喆，夫婦倆目前旅居美


22. 馬浩，〈夏日暇思〉，1997，複合媒材，56×76公分，圖片版權：龍門畫廊提供。

國。1962年第六屆時，師大藝術系的資深女教授孫多慈亦曾加入展出【註18】。根據謝里法的口述，因爲當年白色恐怖時代政府對這些現代藝術運動者已心生疑慮，他們邀請虞君質、張隆延、廖繼春、孫多慈等多位老師參展，是爲了展出者人身安全保障的一種策略。【註19】

鄭瓊娟(1933-)出生於新竹，在新竹女中時與鍾桂英同班同學，也是新竹師範學院的同學，兩人交誼維續至今，而日後藝術發展的命運卻截然不同。當年在師範大學藝術系就讀時，會參加五月畫會的展覽，是因為對藝術的確有極濃厚的興趣，也就和同學們一起參展，倒沒有搞前衛藝術運動或革命的念頭。鄭瓊娟說明她從藝壇消失的原因，是她接受了廖繼春老師和師母的作媒，遠嫁到日本去。鄭瓊娟答應這門婚事，其實是原本夫家告訴她到日本，她可以繼續深造。可是，那個時代的婦女，一旦嫁人，就很認命。鄭瓊娟婚後才發現她渡海到日本其實最想繼續求學的願望，卻根本不可能實現，必須專心操持家務，扮演賢妻良母的角色。



23. 鄭瓊娟,〈自畫像〉, 1954, 圖片版權：鄭瓊娟提供。

鄭瓊娟的脫離台灣藝術圈並非自己所願，漫長的旅日生涯，在萬般無奈之下，她只得潛心於研讀宗教書籍，尋求心靈上的成長與慰藉。承受現實環境的一切條件所限制，鄭瓊娟熬到1989年，兩個兒子不但已經長大成人而且事業有成，終於為她一生最愛的藝術勇敢重拾畫筆，於1991年在日本開畫展來慶祝自己的六十大壽暨結婚慶。

鄭瓊娟回顧早年參加「五月畫會」的時期，主要在畫「心象畫」，不是完全的抽象，也不脫離具象。多年來隨著居家環境的改變，她的作品風格也一直在改變。極少數幾件倖存的早期作品，可以看出她起步時十分穩健的功力。近年來的新作，展現她完全淋漓盡致的自主性，透過繪畫的世界，補償她長期失落的自我，在奔放的色彩中宣洩她長期被壓抑的熱情，她可以無視世人的眼光或期待。現在的她，為自己而畫，這份遲來的自由，足以放縱她的潛意識。鄭瓊娟獨自一人返台專心創作，相對於

她為家庭奉獻犧牲的大半輩子，晚年能成為一位專業畫家、藝術家，對她而言可以算得是一種奢侈了。

在她的近作裡，鄭瓊娟使用赤炙得如火發光的紅色，也像是殷紅如血腥膻色；她也常用華麗的金色，卻顯得莊嚴肅穆，有一份宗教精神昇華的璀燦永恆感，而非純粹的裝飾意味而已。除了自然風景、花卉的題材以外，鄭瓊娟發展出近似於表現主義手法的半抽象繪畫路線，她的有機



24. 鄭瓊娟，〈靜物〉, 1955, 油畫, 第十一屆全省美展參展作品, 圖片版權：鄭瓊娟提供。



25. 鄭瓊娟，〈焰〉, 1996, 油畫, 116.7×90.9公分, 圖片版權：鄭瓊娟提供。



26. 鄭瓊娟，〈無題IV〉, 2000, 油畫, 81×116公分, 圖片版權：鄭瓊娟提供。

抽象是萬物具象的簡化和精煉，其中以「無題」為名的系列作品，源自於人體內淋巴、血液、神經系統的意象，由於高度的簡約而充滿了神祕感。鄭瓊娟的重現台灣畫壇，又是一位女性藝術家因為家庭環境的現實而大器晚成的「晚秀」案例。

李芳枝(1934-)的藝術生涯緣起她在北一女就學的時代，因為美術老師吳廷標的鼓勵而投考師大藝術系，1955年從師大畢業以後，曾在台北市立商職任教。1956年李芳枝和劉國松、郭東榮、郭于倫在師大藝術系教室舉辦《四人聯合畫展》，其實是後來「五月畫會」的前身。【註20】1957年李芳枝參加了在中山堂舉行的第一屆《五月畫展》，1959年她考取法國獎學金赴巴黎藝術學院研究，其後以Li Fang之名活躍於歐美藝壇。【註21】



27. 李芳枝，〈龍鳳〉，1960，油畫，46.6×61公分，圖片版權及收藏：台北市立美術館。



28. 李芳枝，〈青泉〉，1996，油畫，80×80公分，取材自：20世紀美術系列(海外卷)百年華人美術圖象。

在巴黎時期，李芳枝曾因為1962年在瑞士洛桑市舉行生平第一次個展，而與巴黎的畫廊經紀合約發生糾紛，她在巴黎藝壇發展的雄心受到無情的打擊，也因為先前在瑞士的展出十分成功，於是在她和巴黎藝術學院的瑞士同學布朗結婚後，兩人相偕回到瑞士定居，胼手胝足在一處雜草叢生的荒涼坡地上，自己動手營造家園，過著與世無爭、世外桃源的生活。【註22】李芳枝自述她的創作理念：

「創作現代感即是為表現中國文化傳統，反映民族文化傳統性格根源，天地人萬物的存在以及中國藝術的哲思傳統，用現代人的感知及現代繪畫的技巧去表現。.....依據天時四季之秩序，懷著愛世人的心，貫通古今，兼有東西文化之長，揉和寫實及抽象，涵蘊古典及現代，以柔和的方式將自己的感觸表現於畫面。」【註23】

參加「五月畫會」的幾位女性藝術家的表現，和她們的男性同伴相比，的確缺少一份革命的熱情與動力。她們少數幾人並不在乎外界種種人爲現象的干擾或權力、地位的爭鬥，比較傾向於內心世界的自我摸索，或一種純粹出自於藝術創新的好奇與關注而已。「東方畫會」的創始成員，則全是李仲生（廣東韶關，1912-1984）在安東街私人畫室授徒時代的弟子，大部分是軍中兄弟和台北師範專科學校的前後期同學，相當陽剛的背景，似乎不太適合女性藝術家立足發展，但是劉芙美認爲當時大家對她都很好，並無性別差異的待遇。李仲生早年就讀於廣州美專西洋畫科，未久即赴上海，入上海美專的繪畫研究所，接受非正式的教育，和他日後捨學院而自己開班授徒的理念如出一轍。1931年李仲生加入由常玉、龐薰琴等人組成的現代美術團體「決瀾社」，次年赴日本，入川端畫學校，後考入東京日本大學藝術系西洋畫科，同時在體制外的「東京前衛美術研究所」和一批日本前衛藝術家一起切磋學習。1935年獲邀加入東京的前衛團體「黑色洋畫會」，1937年從日本大學畢業後返廣州。留日期間他深受老師藤田嗣治的影響，盡情從當時引入的歐洲立體派、達達和超現實主義、抽象藝術的展覽中吸收養分，同時自己對理論勤於鑽研也努力撰述。曾任軍職的李仲生隨國民黨政府於1948年來台，與何鐵華、黃榮燦等是舊識，在他們的美術班授課及投入撰稿的工作。1951年李仲生在台北開私人畫室，並在政工幹校美術組任教，1953年將畫室課程改在咖啡室上課。1955年因驚懼門生有成立畫會的打算，在當時組織團體是十分危險的行爲，李仲生竟不告而別，南下避禍到彰化繼續他的私人授業。1956年其門下歐陽文苑（本名歐陽志）、李元佳（廣西臨桂，1929-1994）、吳昊（本名吳世祿，南京出生，1931-）、夏陽（原名夏祖湘，湖南湘鄉，1932-）、霍剛（本名霍學剛，南京出生，1932-）、陳道明（山東濟南，1933-）、蕭勤（上海出生，1935-）和蕭明賢（原名蕭龍，南投，1936-）等八位，人稱「八大響馬」，不聽師命而執意共組「東方畫會」。【註24】李仲生雖避到中部卻還是逃不過大時代的命運恐嚇，他因爲好友黃榮燦被控以匪諜罪名而槍斃深受震撼，從此餘生都在戒愼恐懼之中，才華洋溢的他至晚年反而沈默以終。不過李仲生本人可能意想不到他身後竟會聲名大噪，他的門下弟子幾乎皆卓然成材，蔚爲1980年代以後台灣當代藝壇的主流，李師因而受到眾子弟的推崇成爲一代宗師。



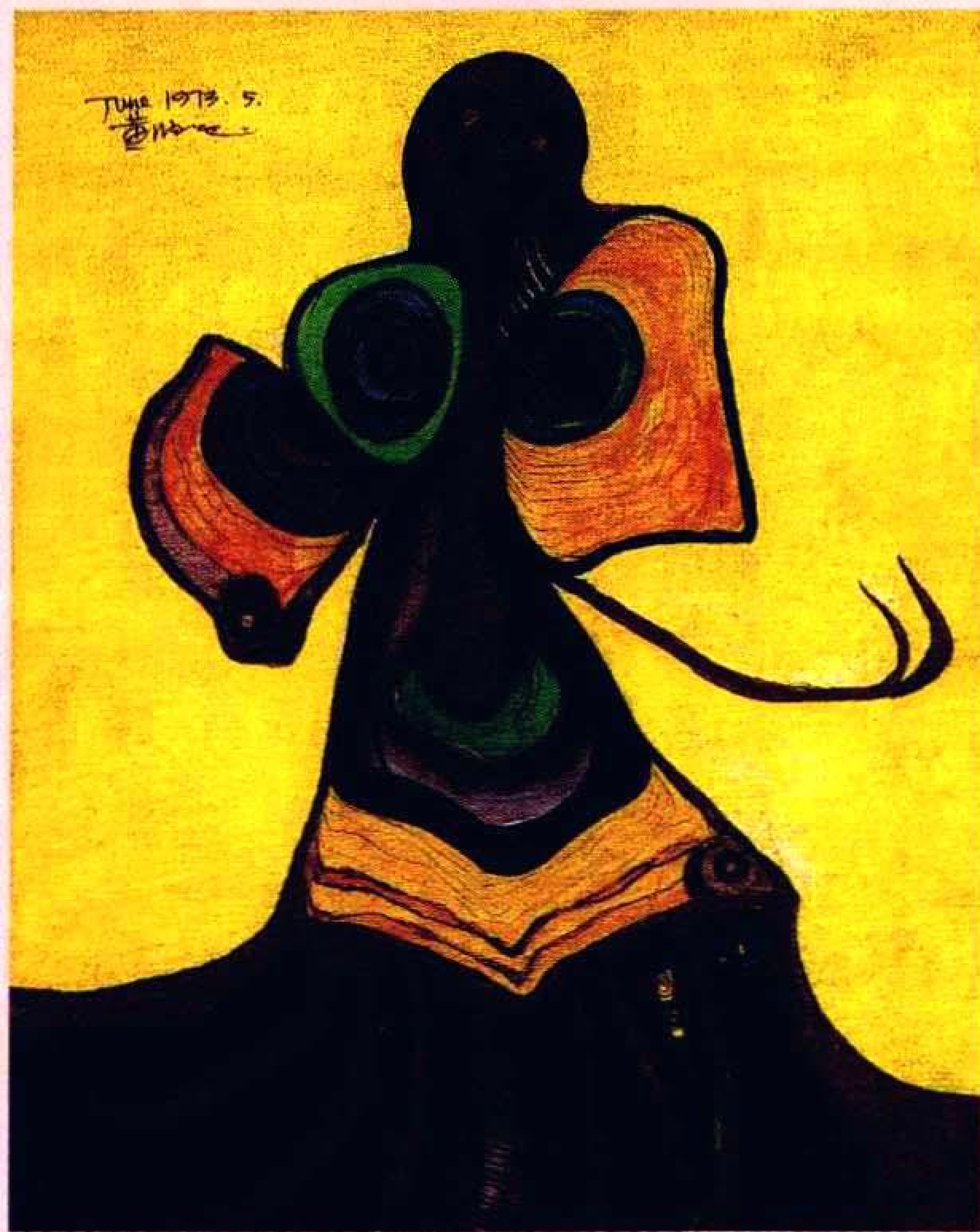
29. 1956**年劉芙美與東方畫會成員攝於景美國小教室前**,前排左起：劉芙美、陳道明、李元佳、夏陽,後排左起：朱爲白、金藩、歐陽文苑、霍剛、蕭勤、吳昊、蕭明賢,圖片版權：蕭勤提供。

根據1999年台灣省立美術館出版的《向李仲生致敬（一）系譜》所附錄的門生簡歷看來，大多數的女弟子都是比較晚的入門者。早期出入李仲生畫室的眾多門下英雄好漢之中，女弟子當中有1960年入門的黃潤色（台北市，1937-），以及1962年入門的施淑（台中，1942-）。另一位就讀北師的女生劉芙美（新竹，1937-）【註25】在學期間便入李仲生畫室習畫，從一開始便和「八大響馬」在一起，爲何他們未邀她同組畫會、並肩馳騁現代藝術革命的沙場？依照劉芙美的說法，她是因爲戀愛與婚姻的原因，才不能繼續畫業，而且當時李仲生安東街畫室還有一位女學生徐孝祥，僅僅個把月就離開了，日後改名賓遠，持續水墨創作，尤善畫竹。劉芙美直到1990年代兒女成長，甚至從教職退休後，才又重拾畫筆，再度燃燒起創作的熱情。「五月」與「東方」畫會都是戰後藝術家向體制挑戰的主力軍，兩組人馬其實都充滿了陽剛色彩，女性很明顯的在這一場戰爭中扮演了邊緣/甚至缺席的角色，不但反映出當時男性藝術家（包括評論家）是如何看待他們的女性同輩，多少仍持有男性中心的思維觀點，而且更重要的是，是女性藝術家對自身角色的選擇，在當時缺乏勇氣衝到改革的最前鋒，向社會、向體制進行挑戰、鬥爭，而寧可選擇比較合乎女性傳統價值觀點的角色與典型，爲了婚姻放棄藝術的追求，或頂多作爲隱藏式的追隨者，成爲邊緣人的角色。事實上，1950年代以後陸續興起各類的藝術團體、畫會及聯展活動【註26】，可謂極其興盛，可能也是因爲類似的原因，女性藝術家參與比例一直很低落。

黃潤色(1937-)出身富裕家庭，日籍的母親能詩文，培育她良好的教養和成長環境。後因企業家父親事業突然失敗，而必須依靠自己的力量去完成當藝術家們願望。居住台中時期黃潤色與老畫家楊啟東僻鄰，便追隨他習畫。後來為了追求創作上的突破，經人介紹而求教於李仲生，獲得很大的啟發，而轉向抽象畫風。1960年代初期離開中部的小學教職，隻身到台北一家製藥廠工作，為了在台北自食其力以開創她的繪畫創作生涯。黃潤色與多數早期李仲生的門生一樣，也加入東方畫會，參與了現代藝術的運動。

藝術家、藝評家、台灣藝術史學者林惺嶽對黃潤色繪畫的看法是，認為她雖然熱心參加畫會的展覽和其他的展出，但她並不是為了反抗傳統或追求某種新觀念，而是以她精細的造形語言來捕捉內在難以名狀的心緒，掌握她纖細的敏感神經，展現出細緻而純真的意識流動歷程，是她的心理獨白。黃潤色參與台北前衛藝術的活動大約八年之久，由於性格的緣故，並未大放異彩，後因婚姻與家庭的因素而離開藝壇，但是仍然創作未綴。黃潤色雖然不像她的男性同輩那樣爭鋒，她純粹為藝術而藝術的創作，經過歷史的沈澱，以作品而言，她絲毫不比當年的改革前鋒遜色，依然在台灣現代藝術史上留下她的璀璨一頁。【註27】


31. 黃潤色,〈作品87-M〉, 1987, 油畫, 124×124公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



30. 黃潤色,〈青春少女〉, 1973, 油彩畫板, 20.5×25.5公分, 圖片版權及收藏：藝術家出版社。

進入1970年代，對台灣而言，在經濟與政治方面正好呈反方向發展，美援在1960年代中期停止，台灣轉而以提升內部的經濟力、發展中小企業及對外貿易為目標，而藝術、文學的回歸鄉土運動與經濟成長是同步平行的發展。就政治的現實面而言，1971年台灣退出聯合國，「中華人民共和國」取代了「中華民國」在聯合國的席次，國民黨政府面臨空前的挫敗。緊接著1972年日本和中華民國斷交，日本承認中華人民共和國是中國的唯一主權國以後，在外交的關係上國民黨政府可以說是兵敗如山倒，對外不斷失去邦交國的同時，必須對內省察失去主權國身份的危機。這些政治環境的逆轉，使得反對國民黨的勢力崛起，黨外民主運動濫觴，文學與藝術界對1960年代主張全盤西化的現代運動發生懷疑與反省。民間甚至將外交上的挫折，視為西方對台灣的背棄與壓迫，仇外心理油然而生，曾受西洋教育的知識份子普遍成為批判的對象。本土的知識階層則熱衷於回歸草根性的本土意識探討，興起一股懷舊的鄉土主義風潮。



32. 卓有瑞於1972-5年冬在木柵家的睡房兼畫室(背後即香蕉系列作品之一).圖片版權：卓有瑞提供。

相對而言，西方女性主義在1970年代可謂戰況激烈，付諸具體行動的街頭運動、結社組織，全力向千百年來男性父權抗爭。這種從法律層面尋求男女平權的保障的女性運動，結果導致女性藝術家也從而獲得較多的展出機會、從事教職和藝術行政工作。這一波女性主義的革命，也促成另一種相對於男性的思考模式，對文化評論、文學、藝術和歷史領域的撰寫、整合和編錄，均產生影響至為深遠的劃時代貢獻。【註28】此時台灣充滿了懷舊的情緒，也是鄉土主義崛起的年代，並未彰顯出對女性問題的關注。女權運動在台灣所面臨的真正困難，除了社會上普遍重男輕女的心理以外，台灣女性長期養成的順從習性，本身對女性爭取權益的課題，往往表現得十分冷淡或遲疑。雖然卓有瑞(1950-)於1975年展出照像寫實風格的15件巨幅《香蕉》連作系列，

33. 卓有瑞,〈香蕉〉系列之一, 1975, 油畫, 89×71公分, 圖片版權：卓有瑞提供。



34. 卓有瑞於1975年12月第一次個展在美國新聞處與王秀雄老師合影, 圖片版權：卓有瑞提供。

震驚藝壇的原因是香蕉意象與男性器官的性遐想，而被視爲台灣女性主義意識醒覺的先驅者。筆者曾以此問題向卓有瑞求證，她認爲那些作品僅僅探討、思索生物體（香蕉）從初生、成熟至衰亡的過程（卓有瑞的畫歷將在第八章另行討論），她當時並不是一位女性主義運動的推動者。台灣美術史家謝理法對卓有瑞赴美初期時的心態有所觀察，他也認爲卓有瑞當時不會以女性主義自居【註29】。卓有瑞拒絕她的大根香蕉被聯想爲男性的陽具，這一點，就好像美國著名的女畫家歐姬芙（Georgia O'Keeffe）拒絕外界將她的大朵花芯聯想女性的陰戶【註30】。卓有瑞的《香蕉》連作在當時的時代背景裡，多少還是在鄉土主義的風潮下，反映出她對土地、自然與生命孕育的一種情懷。

1970年代的回歸鄉土風潮，刺激媒體重視台灣這塊土地上所發生的事物，除了鄉土文學蔚爲文壇風氣以外，寫實記錄性質的報導攝影和文字相結合，形成傳播媒體一股重要的力量。女性攝影藝術家張美陵和蔡篤堅共同發表的一篇論文中指出：

「早期攝影術的傳入，以記錄實用為主(例如從商業照相館拍製的人像攝影)。日據末期，攝影作為藝術的觀念尚未完全建立，從大陸過來的郎靜山一支的『沙龍』唯美攝影即成為台灣攝影藝術的顯學，一直到七十年代才衰竭。強調抽象形式具有實驗企圖的『現代主義』攝影，短暫的出現於台灣的七十年代，之後卻只能一再重複形式主義的空虛軀殼。崛起於台灣鄉土文學論戰時期的『報導攝影』，盛行於幾十年代，可說是將日據時代以及台灣五十年代以來被壓抑的社會寫實攝影風格，彌補及發揮，同時並且吸收西方現代形式主義的風格。這些風格流派的演變大都以敘述寫實的本土圖像為重心，似乎台灣攝影只要堅持本土圖像，就可以不斷的片面挪用外來文化，從攝影發明期的記錄寫實出發，歷經『現代形式主義』，甚至因應文化自主意識的『後現代多元文化主義』、『後殖民主義』的國際潮流。」【註31】

1970年代的鄉土寫實攝影，比較前輩以沙龍式的美感記錄鄉土民情的記實攝影而言，鄉土寫實攝影更直接面對台灣人民和土地之間的認同與相屬，甚至將台灣的歷史命運也作爲探討的主題，曾在台灣「黨外」民主運動時期扮演相當重要的角色。女性攝影藝術家王信(彰化鹿港出生，1942-)，是這一波鄉土寫實攝影運動的積極參與者與推動者，也是這一波鄉土寫實攝影運動中極爲少數的女性成員之一。

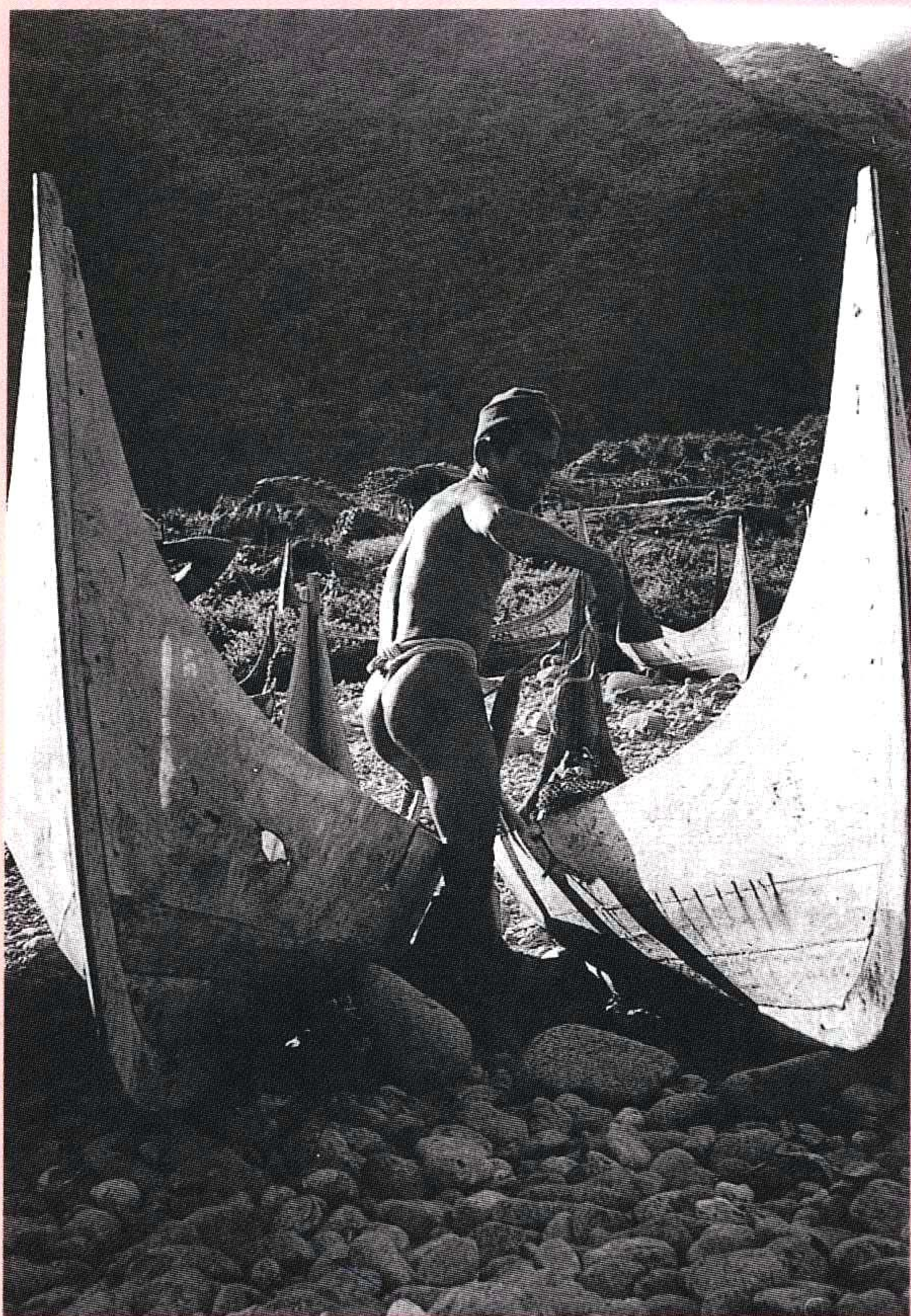
王信(1942-)生於鹿港，卻在台中成長，從小深受父母親的寵愛。王信的舅舅在她小的時候借給她一部相機，使她對攝影藝術萌生了興趣。王信從台北實踐家專轉到屏東農專畜牧獸醫科畢業後，赴日本東京農大就讀畜產學科，但是出自於她對美術的愛好，後來轉到東京寫真學校，從此走上攝影這條不歸路。

王信在攝影方面的理念，主要是受到美國攝影大師尤金・史密斯(W. Eugene Smith)的啟發，而堅持「攝影的本質在記錄」，尤其是史密斯的人道主義和正義感，忠於自己的原則、不妥協的個性和敬業的精神，都成為王信終生追隨的典範。她在1972年拍攝了《訪霧社》專題系列，1974年在日本和台灣展出，希望藉以教育日本年輕人了解當年「霧社事件」濫殺台灣原住民的真相，也希望化解台灣平地人對山地人的誤

解、偏見和歧視。王信從日本留學回國後，原本想繼續拍山地九族，但是因父親的去世而只完成了《蘭嶼・再見》，揭示「人該尊重不同文化模式和生活形態」的人道關懷訴求【註32】。此一時期王信的記實攝影系列，包括台中、埔里地區，都成為1970年代台灣鄉土寫實的經典代表作品。

文學家林文月評析王信的作品：

「無論風景或人物，都具有強烈而硬朗的風格，王信偏好暗沈的色調。她讓我們在黑色之中去辨識濃淡的富饒層次，猶如畫家面對石膏像時，仍須在白色裡頭去辨識其中深淺的顏色一般。透過她的鏡頭，我們有時看見一片山水雲天，卻是暗調子的、極強烈的，於是山水的嫵媚遂化為神秘震撼的力量；即使有時只是一條狗守著長巷，那黑黝黝的背影，卻彷彿隱藏了狗的某種心思，而令人無法等閒視之了。至於壓低的水平線，彎曲綿延的透視線，或夸飾的特寫，各自有其經營推敲的苦心。可見同樣是語言，把每一字每一句說得更精練、準確、有個性、在報導攝影者而言，仍是相當重要的。」【註33】



36.王信,〈蘭嶼.再見〉之一, 1981年展出,報導攝影, 圖片版權：王信提供。



35. 王信,〈訪霧社〉之一,1974年展出,報導攝影,圖片版權:王信提供。

台灣的鄉土主義其實很難以一致的風格去界定，所謂鄉土主義，並非僅僅代表區域性的風格表現，它還象徵台灣這個地區的一些認同經驗或感情，通常與地緣所屬關係產生親密的結合，反映在政治上便形成日後的地方派系。所以鄉土主義運動，不光是藝術表現的一種風格，反而是藝術家基於愛護這片土地所形成的關心態度，是生活習慣的種種共識，反映在個人成長的生存背景與空間內，作品用來表示藝術家的生活環境及其自我完成的體現。呂清夫教授在〈藝術本土化與現代化思潮之研究〉一文中曾指出，1970年代鄉土文學論戰中把台灣的鄉土運動和現實主義弄得混淆不清：

「在論戰期，郎世寧一度被視為對國畫最有貢獻的人物，因為他把西方的寫實『營養』注入中國畫中，這不能不說是一種混淆。那時候，只要是能夠看懂的、越是畫得像的，越受到媒體的捧場。弄到後來，鄉土派深惡痛絕的西化

產物—超寫實主義自然乘隙而入，然卻變成四不像的東西，因為超寫實的本質我們並不了解，但是抄寫照片的手法卻被我們認為已經正當化。」【註34】

所以，台灣的鄉土主義作品，即使有寫實主義風格的形式，但骨子裡是很主觀、情緒的，並不是理性的、科學的「客觀寫實」。1970年代台灣鄉土美術運動是受到文學運動的啓發才隨後跟進的，是被動的，不同於鄉土文學家出自於本土意識的醒覺。而且，大多數的台灣鄉土畫家，並未從理論上去思考或界定「鄉土」、「本土」的定義，只是一時興起一股鄉土寫實的風潮，以古厝、水牛、稻田、廟宇等台灣風光爲題材，發展成符號化的套用模式，一般較缺乏風格上的創新企圖。此一時期傑出的女性藝術家並不多見，除了上述的鄉土寫實攝影藝術家王信，還有作家/版畫家洪素麗(高雄，1947-)和林燕(小燕，浙江黃岩，1946-)。洪素麗是因爲受到高中美術老師羅清雲的影響，而一直未曾中斷畫水彩。她從台大中文系畢業後隨美籍丈夫斯碧峰定居美國。1972年返台時曾跟隨喻仲林學花鳥、從江兆申學山水。她自從受到1930年代一些感國憂時的木刻版畫的觸動以後，大部分藝術創作的心力皆用於木刻版畫，【註35】深刻的本土意識也反映在她的文學作品內涵中。林燕在六歲的時候因腦膜炎而導致聽障，在母親祝青女士的悉心指導下，以藝術來豐富她的人生。林燕曾師事馬白水、張義雄及李仲生【註36】，1966年加入現代版畫會，從1976年開始以飛禽走獸、傳統圖騰爲題材，從事鄉土氣息濃厚的木刻版畫工作，獲得很高的成就。她的特殊風格版畫在1984年，被新聞局將送到南美洲烏拉圭、阿根廷、智利等國巡迴展出，進行國民外交。【註37】



37. 洪素麗,〈甘蔗園〉,1982 ,版畫 ,23×30公分, 圖片版權及收藏：葉忠訓提供。



38. 施淑,〈老師的墳在那兒〉, 1988, 水彩, 22.8×30.5公分, 圖片版權: 施淑提供



39. 林燕,〈唐三藏孫悟空豬八戒、沙和尚〉, 1989, 木版, 99.5×61公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。

小結

戰後台灣第一波的現代美術運動是1950年代末期興起的抽象藝術風潮，主要的動力來自西方的現代藝術。台灣第二波的現代美術運動卻是1970年代崇尚寫實主義的鄉土運動，主要的動力卻是來自於懷舊、自我認同與突破。不過，藝術史學者蕭瓊瑞指出：

「另一個或許始終未被注意的時代背景，則是1966年，中國大陸發動的文化大革命，促使台灣的國民政府，在當時總統蔣介石的指導下，發起的『中華文化復興運動』；這個運動提供了關於傳統水墨如何『復興』而非『復古』的討論大環境。因此，對於台灣1960年代的『現代繪畫運動』，與其說是一個以『西畫』創作為主體的運動，不如說是一次以『中國畫』如何『現代化』為主要思考焦點的運動。」【註38】

1970年代的台灣鄉土文學論戰中，現實主義(即寫實主義，視翻譯者的不同而有別)的「理性化的科學方法」，所謂「客觀寫實」被視爲現代化的主要觀點。【註39】所以，鄉土運動在當時台灣的環境，其實也是

一股現代化的潮流，應該不只是單純地被視爲鄉土懷舊的情緒而已。西方由寫實而漸變爲抽象的現代化過程，有其歷史背景與現實環境所使然，台灣和西方現代藝術發展脈絡產生的風格時序倒置的現象，畢竟也是歷史環境造成的事實，成因當然值得研究台灣美術史的同好更進一步去探索、細究。筆者認爲台灣藝壇在1980年代以前，因爲政治環境的因素，資訊十分封閉，僅靠著少數在國外的藝術家傳回來零星的國際藝訊，或美國新聞處的文化中心提供有限的外來訊息，甚至成爲發表前衛藝術的唯一重鎮，文化界在當時根本談不上和國際直接接軌，台灣在封閉環境中自行研發的現代藝術，當然也有其不得已的歷史背景。因此，史學研究者更有必要以台灣本體爲論述的基本架構，來搭建台灣美術史的發展脈絡，不需要以西方爲本，或要求與西方的時代性平行或同步發展。從台灣論述的主權來看，在1970年代發生的鄉土主義，當然就是台灣現代化進展過程中的一個重要的環節。

台灣女性藝術家在這一個受壓迫與改革對峙，變動與保守交戰的時代裡，一直是台灣文化圈或藝壇的邊緣人。即使有少數幾位女性參加了前後兩波現代藝術的運動，也僅扮演被動式的配角角色，鮮有掌大旗者領軍衝鋒陷陣的表現。台灣女性藝術家退縮與保守的表現，實在是長久以來台灣家庭、學校、社會教育對女性的養成訓練所累積造成的結果，一直要到1980年代的中期以後，大量受過西方教育的女性知識分子回國，進入各領域工作以後環境才有所突破。

註解：

註1. 蕭瓊瑞,〈師大藝術系與五月畫會之成立〉,《五月與東方》, 台北：東大圖書公司, 1991, p.46。
註2. 賴瑛瑛,〈台灣女性藝術的歷史面向〉,《意象與美學－台灣女性藝術展》, 台北:台北市立美術館, 1998, p.27。
註3. 同註1, p.52。
註4. 同上, p.50。
註5. 同上。
註6. 劉檥河,〈澄懷味象－記郭禎祥膠彩畫展〉,《郭禎祥膠彩畫集》, 台北：東之畫廊, 1993。
註7. 黃朝湖, 〈張淑美－多才多藝歌頌生命人生〉,《藝術眼》, 第10期, 1991年7月, p.36。
註8. 何慧芬, 〈鍾桂英老師其人其畫〉, 《鍾桂英油畫展專輯》, 桃園：文化中心, 1997, p.3。
註9. 同上, 鍾桂英,〈繪畫即心象，心象即人生〉, p.7。
註10. 張俊傑,〈大地之美，人間之情－記何清吟教授油畫展〉, 《1982-93 何清吟作品集》, 1993, p.7。
註11. 錄自何清吟致筆者親筆信函。

註 12. 錄自汪壽寧創作自述。
註 13.同註 1, pp.53-67 。
註 14.同上, p.53 。
註 15.同上, p.249 。
註 16.同上, p.271 。
註 17. 白雪蘭,《台灣西洋美術思想起》, 台北縣:新莊市公所, 1996, p.93 。
註 18.同註 1, p.258 。
註 19. 根據與謝里法在台中會面時的口述。
註 20.黃智溶,〈撥開抽象與寫實的迷霧—李芳枝其人其藝〉,《雄獅美術》, 第 260 期, 1992 年 10 月, p.56 。
註 21.賴瑛瑛,《台北市立美術館典藏目錄：1991-1992》, p.54 。
註 22.黃智溶,〈撥開抽象與寫實的迷霧—李芳枝其人其藝〉,《雄獅美術》, 第 260 期, 1992 年 10 月, p.58 。
註 23.同註 21 。
註 24.同註 1,〈李仲生畫室與東方畫會之成立〉, pp.79-129 。
註 25.同上, p.92 。
註 26.呂清夫,〈現代主義的實驗期〉,《台灣美術新風貌》, 台北:市立美術館, 1993, pp.26-27 。
註 27.請參閱林惺嶽,〈藍色的回憶—記女畫家黃潤色〉,《藝術家》, 第 6 號, 1975 年 11 月, pp.125-128 。
註28.請參閱Rozsika Parker and Griselda Pollock, **'Fifteen years of feminist action : from practical strategies to strategic practices', Framing Feminism : Art and the Women's Movement 1970-1985**, London: Pandora Press, 1987, pp.3-78 。
註 29. 根據謝里法的口述, 卓有瑞赴美初期對女性藝術家的展覽並不熱衷,她只是在意的好的藝術家的展覽,其實當時女性意識尚未萌發。
註30. Jan Garden Castro, **The Art & Life of Georgia O'Keeffe**, New York: Crown Trade Paperbacks, 1985, p.70 。
註 31.張美陵、蔡篤堅,〈捕捉現代：台灣寫實攝影轉變初探〉,《現代美術學報》, 第 3 期, 台北: 市立美術館, 2000, p.36 。
註 32. 王信,〈記錄的本質與心情〉,《台灣攝影家群像：王信》, 台北:躍昇文化事業, 1989 。
註 33. 林文月,〈解散的系列〉,同上。
註 34.呂清夫,〈藝術本土化與現代化思潮之研究〉,《中華民國美術思潮研討會論文集》, 台北:市立美術館, 1991, p.91 。
註 35.陌塵,〈斯碧峰、洪素麗版畫聯展〉,《雄獅美術》, 第 93 期, 1978 年 11 月, p.58 。
註 36.蔡靜芬,《台北市立美術館典藏目錄：1992-1993》, p.114 。
註 37.郭少宗,〈女性藝評家工作室巡禮〉,《藝術家》, 第 118 期, 1985 年 3 月, p.171 。
註 38.蕭瓊瑞,〈「現代水墨畫」在戰後台灣的生成、開展與反省〉,《台灣美術》, 第六卷, 第四期, 1994 年 4 月, p.28 。
註 39.同註 34, pp.78-79 。

第四章 1980年代女性藝術的成長期

一. 美術館興起時代的女性藝術家角色

鄉土主義運動發展到1970年代末期，已經失去了初始的熱情，造成一窩蜂以農舍、廟宇、水牛爲題材的鄉土寫實作品，到1980年代轉化爲圖騰式的符號，用在族群與政治的立場上，甚至也已經不再是藝術家個人的懷舊與鄉愁。至於1970年代末期對台灣早期的西畫前輩畫家的倍加推崇，形成日後他們的作品在市場上的價格狂飆，一方面彰顯台灣經濟起飛以後的消費能力，另一方面也是因爲新富的收藏家和藝術家，擁有共同熟悉的歷史經驗與情感，是一種以地緣而結合的本土認同心理，也可以視爲鄉土主義運動在經濟層面發酵而產生的文化副產品。

自1980年代初開始，就因爲台灣經濟起飛的緣故，吸引了爲數可觀的海外學成歸國的人口返鄉服務，不論對創作活動、美術館展覽行政和教育推廣各方面都造成相當程度的影響。1980年代以後歸國的女性學人爲數頗眾，再加上國內研究所自己培育的人才，一時間形成龐大的女性知識份子新陣容。這些女性知識份子的新興力量，未必全都贊同女性主義的觀念，但是不論在史學研究、藝術評論、美術教育、創作展出、與各類演出方面，女性的自主意識都已經造成一定程度的衝擊。文學界的龍應台、李昂、鍾玲、平路、何春蕤、余幼珊、劉紀蕙、江文瑜、張小虹、簡瑛瑛、丁乃非.....等女性學者的崛起，電影界的焦雄屏、王小棣、黃玉珊、劉怡明、曾偉禎、蔡秀女.....等，舞蹈界的蔡麗華、賴秀峰、伍曼麗、羅曼菲、陶馥蘭、平珩、古名伸.....等，戲劇界的汪其楣、陳玉慧、丁乃竺、丁乃箏、馬汀尼.....等，藝術史界的徐小虎(南京出生，1934-)、李明明(四川重慶出生，1940-)、徐純(台北，1940-)、蘇瑞屏(陝西西安出生，1944-)張臨生(山東青島出生，1946-)、翁美娥(桃園縣，1946-)、周功鑫(湖南衡陽出生，

1947-)、陳葆眞(台灣，1947-)、陳芳妹(台南，1948-)、顏娟英(台北，1950-)、莊素娥(台中，1950-)、徐文琴(台中，1950-)、朱惠良(南投出生，1950-)、蔡玫芬(台北，1953-)、李玉民(台北，1954-)、賴明珠(台北，1957-)、戴麗卿(台南，1958-)、林莉娜(台南，1958-)、張元茜(花蓮出生，1958-)、白雪蘭(1959-)、賴香伶(姚園，1960-)、黃翠梅(台北市，1961-)、高實珩(台南，1962-)、劉巧楣(台南縣，1963-)、潘亮文(台北縣，1964-)、洪麗珠(嘉義，1964-)、謝佩霓(台中，1966-)、陳香君(台中，1969-)、許靜月.....等，藝術教育界的郭禎祥(台北，1935-)、袁汝儀、林曼麗(台南，1954-)、林平(台北，1956-)、張恬君(彰化，1960-)、陸雅青(專攻藝術治療，1960-)、趙惠玲(台中縣，1961-)、劉婉珍(1964-)楊玉女(彰化縣，1964-)、莫淑蘭(台北，臨床藝術治療，1965-)、江學瀅(台中縣，專攻藝術治療，1969-)、施淑萍(屏東市，1970-).....等，以及藝術行政領域的張金玉(台北，1959-)、何春寰(台中市，1961-)、劉惠媛(台中市，1962-)、謝素貞(高雄，1964-).....等，在各自的領域著實發揮了十分可觀的影響力。

這些從國外取經回台的女性知識分子新成員，她們從事創作、教學、文字評述或美術行政、教育工作，逐漸滲入高等學府擔任教職，雖然對大學以上男女性教師比例懸殊的改善非常有限，但是日後人數的持續增加，並且陸續出任學術、行政主管的職務。其中在體制外從事藝術教育推廣工作的亦不在少數，吳瑪悧(台北，1957-)與筆者，皆長期撰述引介西方自60年代以降的抽象藝術、普普藝術(Pop Art)、貧窮藝術(Arte Povera)、弗陸克速斯(Fluxus)、觀念藝術(Conceptual Art)等流派，乃至於後現代主義等藝術現象與觀念，影響了1980年代年輕藝術家的創作取向。1980年代以後留學歸國的女性知識分子，對藝術界而言，實質上造成藝術生態的重大變化。她們取樣自歐美的最新訊息，透過平面出版和新聞媒體，進入長期由男性所獨佔的藝術理論領域或出版管道，在短期間內將台灣藝壇各種領域帶往更多元化的資訊世界。其後的一、二十年間，女性從事文化相關事業的人口比例逐漸追越男性，這批從國外留學回來以及本土培養的女性知識分子，她們參與台灣當代文化、藝術的發展也實在功不可沒。

去國久遠的「五月畫會」、「東方畫會」成員，昔日以男性沙文色彩爲

主導，在1980年代初期也紛紛先後返國，企圖再度掀起前衛與傳統對立的新一波風潮。然而大量從西方引進的多元化資訊，已經導致絕粹本土的鄉土主義逐漸失焦而轉變爲折衷式的「新地方主義」，不太容易掀起所謂傳統與創新，東方與西方，這類兩極化對峙的論戰局面。新地方主義所形成的多元導向，不僅僅顯現在美術領域而已，也同時反映在音樂、舞蹈、戲劇、電影等其他的藝術範疇。

1983年12月台灣第一家大型的現代美術館-台北市立美術館揭幕了，創館初期的代館長蘇瑞屏（陝西咸陽，1933-），也是台灣史上第一位女性的美術館長。1980年代台北市立美術館提供大型的展出空間與新的官方展賽競逐機會，無異是爲台灣當代藝術發展環境啓開新的紀元，藝評家、策展人黃海鳴指出，一般的反應認爲美術館的空間也促成大畫、大裝置的產生。【註1】1984年5月台北市立美術館推出《現代繪畫新展望展》，陳幸婉（台中，1951-）獲得大獎及《抽象繪畫展》第三獎。同年，袁樞眞創辦「台北市西畫女畫家聯誼會」。1985年李錦綢（高雄，1959-）獲台北市立美術館的《中華民國水墨抽象展》首獎，陳幸婉、賴純純（台北，1953-）參加《超度空間展》，台北市立美術館舉辦《國際水墨畫聯展》、《前衛・裝置・空間特展》及《祖母畫家吳李玉哥86回顧展》，福華沙龍舉辦邱雅惠、蘇麗眞、蕭麗虹（香港出生，1946-）、賴美華（1948-）《女性陶藝四人展》。1986年賴純純獲得《中華民國現代雕塑》及《中華民國新展望展》雙料獎項。1987年4月台北市立美術館舉辦《行爲空間展》，福華沙龍舉辦徐翠嶺（1958-）、蕭麗虹《女性陶藝雙人展》。1988年李錦綢（1959-）獲得台北市立美術館的《墨與彩的時代性－現代水墨展》優選獎及紐約地平線藝術中心「國際繪畫」的優選獎，王素峰（1948-）獲得《現代水墨展》的優選獎。1989年陳幸婉獲得李仲生現代繪畫基金會的「現代繪畫創作獎」，吉証畫廊舉辦《春之頌女性畫家聯展》，有蔡蕙香（台南市，1947-）、徐玉茹（北平市，1943-）、林舫宣（台中縣，1950-）、胡碩珍（1964-）、許清美（台北，1943-）、嚴明惠（1956-）、李玉慧（台北，1947-）、王黃麗慧（台北，1936-）等人參展。【註2】台北市立美術館的開幕，顯然帶動了台灣當代藝術的蓬勃發展，也相對提昇了女性藝術家的發展空間。

1988年6月開館的台灣省立美術館，以「台灣美術」爲定位、運作目標，當年10月舉辦《媒體・環境・裝置展》，以反映台灣當代藝術的現



1. 李錦綢,〈我只是想再訴說〉, 1985, 綜合媒材, 114.5×387.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



2. 蔡蕙香,〈觀自在〉, 1991, 油畫, 120×116公分, 圖片版權：蔡蕙香提供。



3. 徐玉茹,〈情書〉, 1994, 油畫, 145.5×112公分, 圖片版權：徐玉茹提供。



4. 胡碩珍,〈觀音夜色〉, 1993, 油畫, 圖片版權：胡碩珍提供。



5. 許清美,〈傾訴〉, 1997, 油畫, 50P, 圖片版權：許清美提供。

況。即使一向以歷史文物爲定位方向的國立歷史博物館，也在1987年開辦了《中華民國1987現代繪畫新貌展》，以及1988年的《中華民國當代繪畫展》。【註3】這些在1980年代由官方美術館所舉辦的競賽型展覽或大型展覽，多數採取公開徵件的方式，不分性別、年齡、教育背景，一律透過評審團純粹針對作品進行選拔，確實提供女性藝術家嶄露頭角的大好機會，其中獲獎的女性藝術家陳幸婉、賴純純、李錦綢等，不約而同均是以抽象風格的作品獲獎【註4】。陳幸婉和李錦繡（嘉義，夫婿爲藝術家黃步青，1953-）皆是李仲生的女弟子，她們的自動性技法屬於感性的抽象，而賴純純、李錦綢一輩則受到林壽宇「最低極限主義」風格的影響，較偏向於形式主義的理性抽象路線。而1980年代前半期的台灣藝壇也確實以「抽象」所代表的「現代感」來引領風騷，當時的台灣藝壇將「抽象」理念視爲比較進步、前衛的美學理念，儼然成爲台灣當代藝術的官方主流趨勢，而女性偏好從事抽象風格的創作，也相對提高女性藝術家得獎的機會及能見度。

陳幸婉（1951-）從小家學淵源，父親是前輩雕塑家陳夏雨，是一位要求極度完美的藝術家，他的苦行僧式的執著，對陳幸婉人格的形塑和創作態度的影響是無形的。陳幸婉於1972年畢業國立藝專，1981年入李仲生門下，對陳氏一生的創作生涯是重要的轉捩點。藝評家、策展人胡永芬指出：

「她在創作上的血緣，還是來自於李仲生從自動性技法出發；在近乎無



6. 陳幸婉,〈作品8220〉, 1982, 綜合媒材, 83×83公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



7. 陳幸婉,〈未完成一〉, 1990, 綜合媒材, 162×130公分, 圖片版權：陳幸婉提供。

意識的手的律動中，逐漸潛入內在探求本我，然後化為線條、形式釋放於創作觀念與訓練。」【註5】秦松對陳幸婉繪畫的看法是：



8. 陳幸婉,〈我〉, 1990, 水墨, 68.5×68.5公分, 圖片版權：陳幸婉提供。

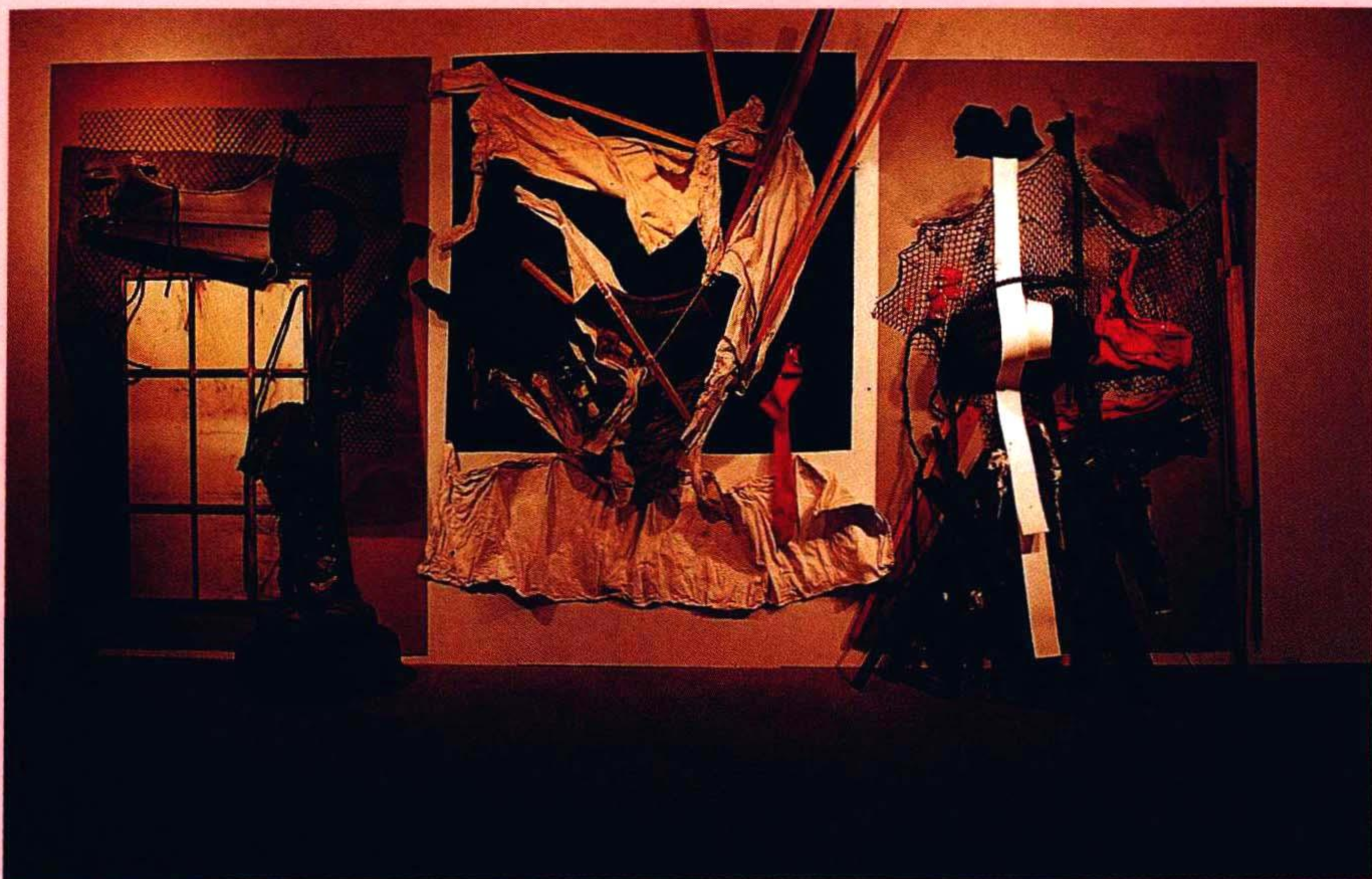
「在形象上具有抽象性，實質上是對生命對生物時空的關心，走出純粹抽象繪畫的語言極限。對生命內在和對外在生物世界的全生命，在『工業化後』和『後工業化』的都市文明裡的生物與自然，如人的生存之外，動植物、礦物化石、機械細胞、器官口腔、生死病痛、陵墓與生殖及生化與生態等等，雖不明確而具體，都在其創作的『畫因』上具有一種象徵性的非抽象的表現。」【註6】

1984年是陳幸婉藝術生涯的另一個轉捩點，她不但在同一年獲得兩項台北市立美術館的大獎，使她立即獲得矚目，而且舉行了她的第一次個展，策展人羊文漪認為：「她在材質實驗上顯露之無比興趣、強調畫面肌理經營，已然樹立個人明確風格，且與李仲生探討純平面抽象畫風，區隔出不同。」【註7】陳幸婉是李仲生門下最傑出的女弟子，也是1980年代台灣當代藝術最具代表性的人物之一。淡泊質樸的她並不以成功為意，行腳飄忽游徙，生活專注於創作，風格則力求突破，從早期「平面書寫式的創作方式」【註8】，進入90年代改以布料、皮革、木料等複合媒材從事三度空間的創作，而且重新以水墨材質進行即興的自動性繪畫創作。

陳幸婉於1995年在她的創作自述中表示：

「這些年來，我最著迷的，除了"大自然"之外，便是"原始藝術"與"遠古藝術"(註：指中國、埃及、羅馬.....等古文明)，前者，如一塊未經雕鑿的石頭，清新可喜；後者，則如一塊雕鑿極端完美的玉石，高貴典雅。」她又指出：「我在追求一種本質性的東西，一種永恆存在的真理，那是一個完全抽象的存在，有時它凌空飄浮、若隱若現；有時它存在於某種物質的內面。(註：咸認為"它"《真理》，存在於古文明單純的造型裡，例如中國商周的青銅器、玉器.....；存在於原始部落的音樂——未經修飾的原音；存在於一些自然生物的骨骼化石中，所有多餘的假相皆已消除，剩下的便是永恆不變的『精髓』。)」【註9】

旅法藝術家兼藝評家陳英德認為：「陳幸婉在集聚材料的作品中注入了『能』(energie)的要素。」【註10】以總體藝術成就而言，陳幸婉是台灣最早從事抽畫藝術創作的女性專業藝術家，國內外展出記錄輝煌，可望成為台灣美術史上，繼陳進之後，另一朵永不凋謝的奇葩。



9. 陳幸婉,〈向腐敗政權的控訴：爲二二八死難者及其家屬而作〉, 1998, 綜合媒材, 320×580×90公分, 圖片版權：陳幸婉提供。

賴純純(1953-)出生於台北的富裕家庭，1974年從文化大學美術系畢業後，赴日本多摩美術大學獲得碩士學位後，再赴美國柏拉特版畫室研究進修。台北市立美術館開幕後賴純純返台定居，正值旅居英國的藝術家林壽宇(台中，霧峰林家後代，1933-)亦短期歸國，接受林氏薰陶的賴純純不但積極參加美術館舉辦的各項展賽，並於1985年成立「台灣現代藝術工作室(SOCA)」吸收年輕學子、培養下一代的藝術家，形成1980年代中期的「最低極限主義」藝術風潮，同時透過台北市立美術館的出國展覽，而逐漸發展出國際人脈網絡，一直活躍於國內外當代藝壇，風格變化多端而展歷輝煌。



10. 賴純純,〈無去無來〉, 1986, 複合媒材裝置, 圖片版權：賴純純提供。

賴純純的妹妹瑛瑛(台北，1959-)獲得美國聖若望大學歷史研究所碩士學位後，返國進入台北市立美術館工作，成為台灣少數的女性資深美術館

行政人才，目前擔任台北當代藝術館的副館長。1998年賴瑛瑛在台北市立美術館策劃主辦首度女性藝術史觀的《意象與美學—台灣女性藝術展》，為女性藝術研究奠定重要的基礎。2001年春先行開幕的第二家市立美術館「台北當代藝術館」，即由賴瑛瑛領軍籌辦開館，其行政能力普受肯定，在改制為公辦民營以後，獲得「台北當代藝術基金會」聘任為副館長。賴氏姊妹在台灣當代藝壇的影響力，結合創作與美術行政方面的資深經歷，頗有相得益彰的績效。



11. 賴純純,〈位置/人〉, 1992, 複合媒材裝置, 圖片版權：賴純純提供。

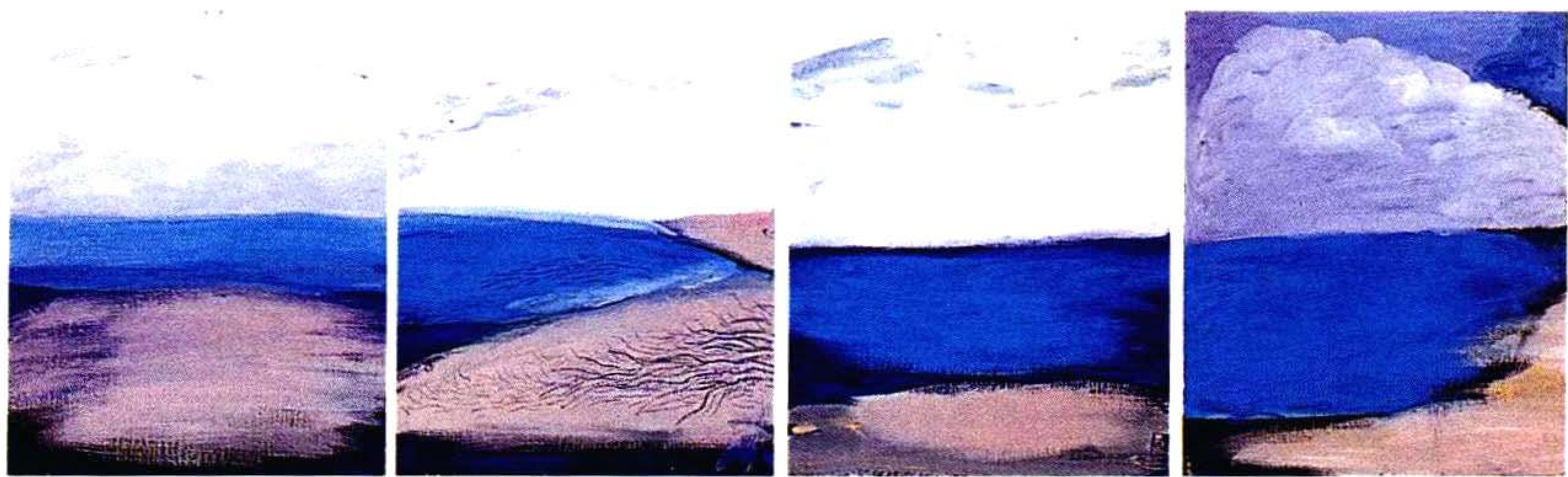


12. 賴純純,〈心房(心系列一)〉, 1995, 複合媒材裝置, 圖片版權：賴純純提供。



13. 賴純純,〈心器(心系列五)〉, 1997, 複合媒材裝置, 圖片版權：賴純純提供。

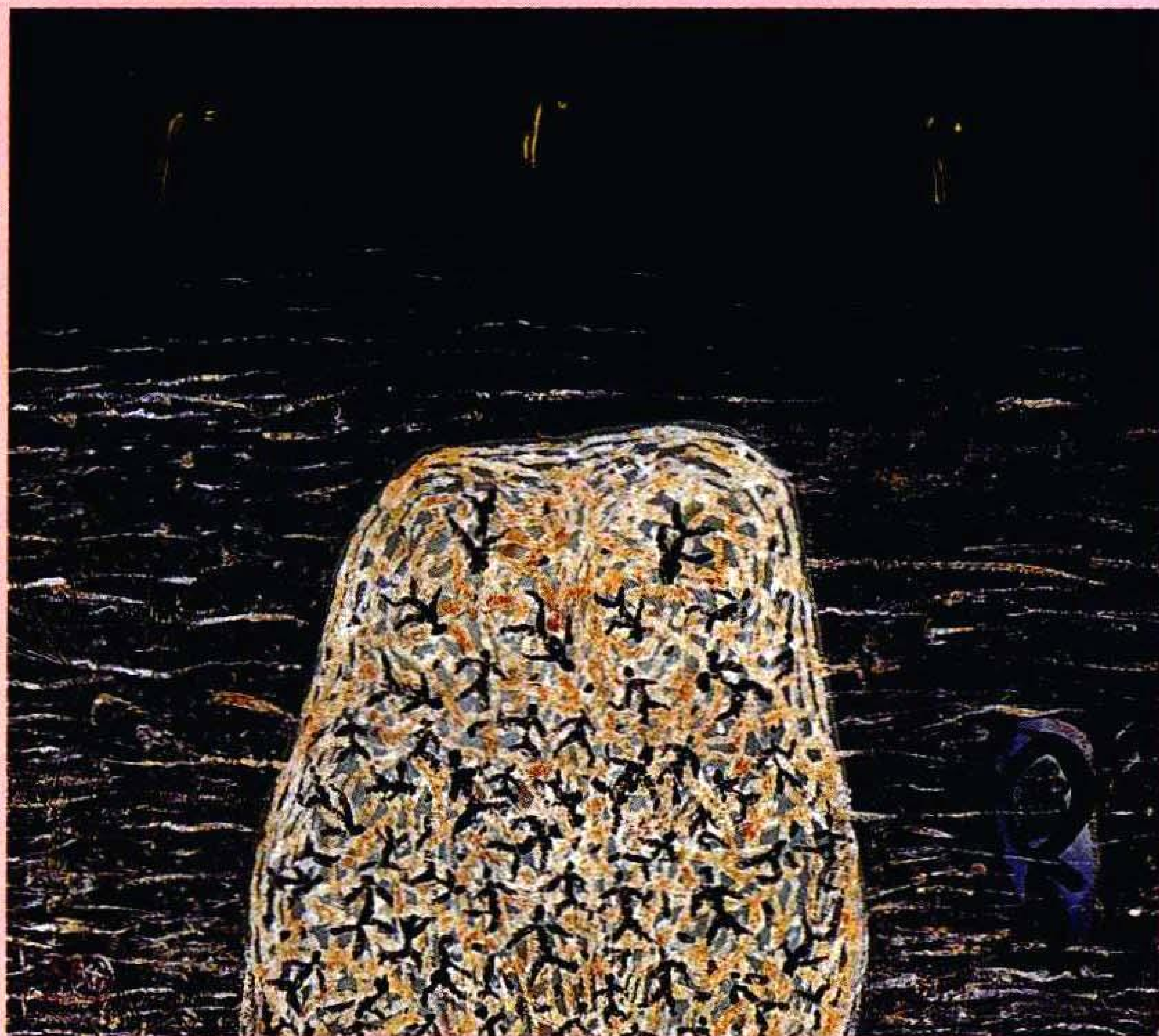
1980年代中期一群以以評論家黃翰荻(1951-)爲中心的的一批「非主流」年輕藝術家，他們並不積極參與美術館的展出活動，選擇以內視、內省的角度，在人文精神和人道關懷的思維中，反求諸己，更直接地表達他們對這片土地的鄉愁。他們的繪畫顯示憂鬱、傷感與孤獨的氣質，生活態度更傾向於社會邊緣人的掙扎與自我放逐。這種脫離世俗的受難者精神，在台灣藝壇的邊緣地帶形成氣候、感動人心，曾經在畫壇頗受矚目，他們其中不乏有女性成員，例如郭娟秋(基隆，1958-)和回鄉從事教職的潘小雪(花蓮，1953-)、蔡雅琴(桃園，1963-)等。她們以感傷、孤寂、疏離的形式來自我觀照或懷舊、思古，對世俗社會現象的權力結構產生一種消極的反制力量。到1980年代末期，



14. 潘小雪,〈失憶症〉,2000 ,油畫 ,4F連作, 圖片版權：提供。

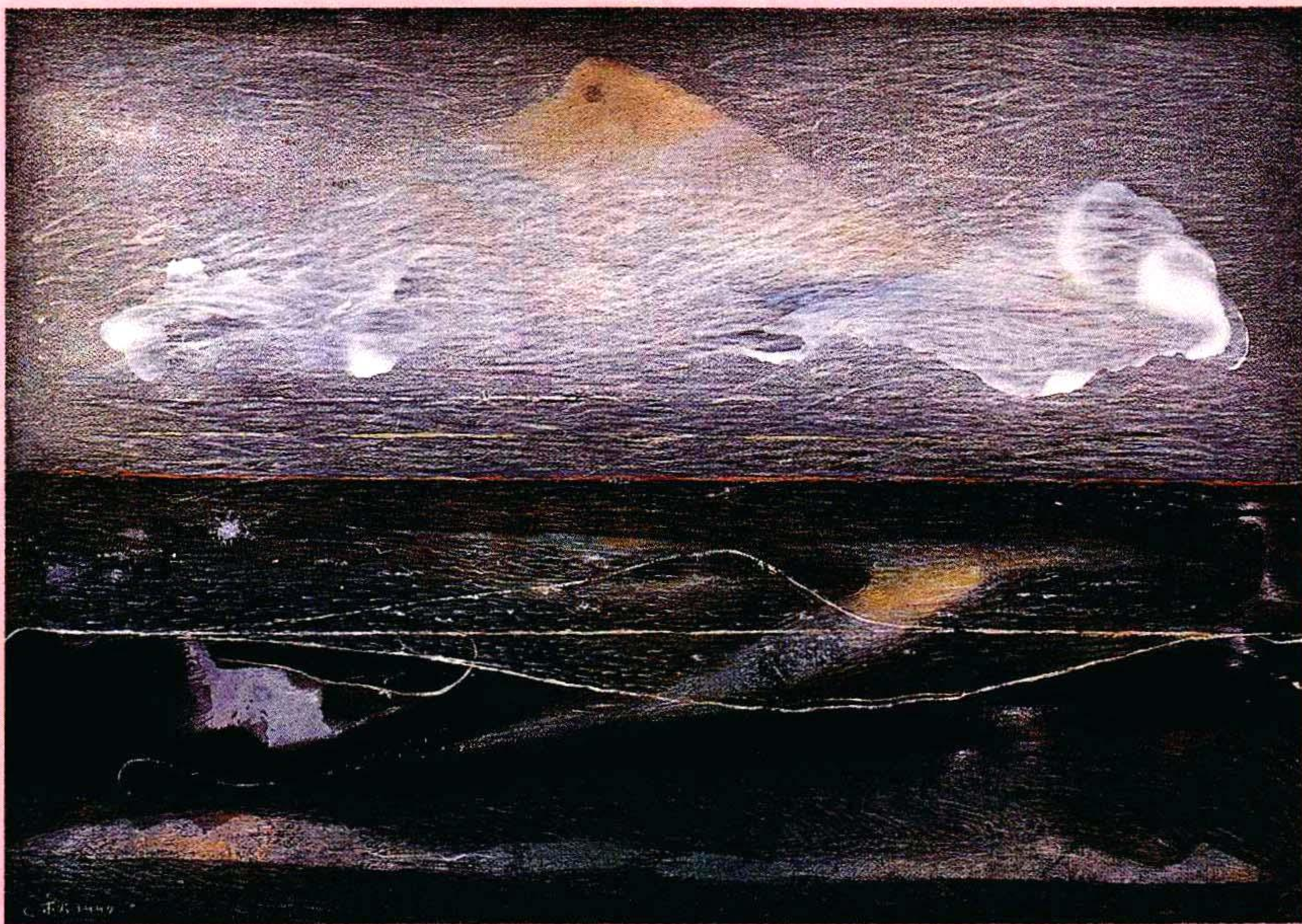
以林惺嶽爲首的「新本土主義」蔚爲一股澎湃強大的陽剛勢力呼風喚雨的同時，這批藝術家像是涓滴成流卻也能穿石的一脈陰柔力量，充分展現了濃厚的本土地域性的自覺，卻不具有任何社會、政治運動的色彩和目的。

郭娟秋(1958-)畢業於國立藝專，崛起於1980年代中期，她的創作動機往往和她對大自然的感受細微程度有關，她以靈視的眼睛，隱匿在畫面裡，仔細觀察生活週遭的自然景物，牽曳著女性如春蠶吐絲般纏綿細緻的情感，由內而外展現在畫面上。藝評家、策展人王嘉驥評論她的畫作：



15. 郭娟秋,〈無始以來〉, 1989, 混合媒材, 46×52公分, 圖片版權：郭娟秋提供。

「不但都是自然世界中的某一即景，同時也都是她經過浪漫巧思，將現實、自然即景精鍊化、變形、重新剪裁、以及再神秘化之後，所造出的一片片夢幻淨土及超時空心靈靜地。」【註11】藝術理論學者彭明輝將郭娟秋的繪畫結構命名為「意識流的結構原則」，他表示：



16. 郭娟秋,〈聽濤〉, 1997, 混合媒材, 55×79公分, 圖片版權：郭娟秋提供。

「她對繪畫造型元素的處理，也是先把視覺的經驗轉化為對應的內在感受，再從內在感受上求其呼應與協調。因此，創作者的內在感受，變成『生活經驗・內在感受・視覺形式』三元結構中的中介轉換機制。『意識流』的小說，恰好也是以創作者的內在感受做為結構的依據，而不按照外在事物(生活經驗或純視覺元素)的邏輯。」另外他還指出：「通過意識流結構法則，以及意象的顯影與拼貼，郭娟秋的創作手法、程序，確實有助於降低創作者過程中的困難度，容受當代生活劇烈的外在衝擊，同時又提供創作者一個逐步提昇作品內涵的可能性。」【註12】

藝術家也是策展人潘小雪在她做文章中提到：

「遊戲(playing)是郭娟秋向來的創作態度，和自動性技法相同，不先預設題材或美學，一面讓心靈自動流露，一面用純粹結構思維去擄獲，這是最樸素的技巧，也是最高的技巧。」【註13】

郭娟秋也是1980年代崛起的少數具有市場性的女性藝術家，長期吸引收藏家對她的藝術創作的關照和興趣，亦是1980年代相當具有時代指標代表性的藝術家。

小結

1987年國民黨政府宣佈政治解嚴以後，開放報禁、黨禁，隨之而來的開放大陸探親，同時，由大陸學者、作家著述或翻譯的各類書籍，透過各種管道大量登陸台灣，大陸文學作品甚至能夠高踞暢銷書的排行榜榜首。許多中國大陸譯本的中、外文史、思想經典巨作充斥校園、街頭，新馬克斯主義一時成爲知識份子的新寵，曾經受到抑阻的社會主義思想研究，突然因爲解嚴而門戶大開。大陸的藝術品、古董一波波輸入台灣，尤其是大陸的水墨畫，對台灣水墨畫壇造成空前的震撼與刺激。藝術史學者蕭瓊瑞指出：

「在解嚴之後，『人與人』之間的關係反省，成為美術創作態度改變最大的一環。其中，反省的內容，尤其集中在『政治的』與『社會的』範疇。.....『人與自我』主題展覽數量比例增加」【註14】。

台灣在解嚴後政治氛圍的強力感染下，文化認同分歧的問題更形嚴重，再加上藝術市場疲軟的影響，造成創作者朝兩極化的方向發展，一部分藝術家隨著政治風向球起舞，大力鼓吹本土藝術，另一部分藝術家索性放棄地方性鄉土主義的包袱，而積極走向國際化的舞台。西方從世紀初進行的現代藝術流版一向被視爲一種「前衛」運動，總是積極地向前推進，同時努力擺脫歷史的包袱，甚至徹底否定過去。西方現代藝術發展到了1960年代的最低極限主義時期，無異是現代主義的耗竭、破產，感覺上好像已經山窮水盡、一無所有。緊接著1970年代迷惘、叛逆、實驗性強烈的觀念主義登場。所謂的後現代的藝術現象，基本上，整個西方藝術世界進入一個失去前衛方向的新時代，所以，後現代不是以「風格」爲定位或導向的主義，而是創作者思維模式的多元化選擇。換言之，透過後現代模式思考所進行的藝術作品，可以是任何一種或多種風格形成或共構的折衷主義（Eclecticism）路線。

台灣的文化經過多次外來文化的衝擊，早已習慣於這種複合式選擇的折衷思維模式。1987年政治與新聞解嚴以後，文化認同問題更形複雜與分歧，釀成多元複合的迷彩（camouflage）型式文化面貌，反映台灣不同政治立場、分崩離析的社會價值與變化多端的現實環境。解嚴以後，在各方角逐執政權力的迷宮裡，台灣區域性文化認同問題日益泛政治化，此時新一代藝術創作者，卻一改昔日熱衷於批判的態度，反

而更積極吸收西方泛前衛（Trans-Avantgarde）、新表現（Neo-Expressionism）及新具象(New Image)等西方後現代的主流風格，以折衷手法，來豐富台灣區域性的圖象符號，在1980年代末形成另一波台灣地區的新具象繪畫風潮。這股在1980年代末興的台灣優先主張，以藝術家、藝評家林惺嶽爲核心的「本土主義」具象風潮，取代了1980年代中期的「最低極限主義」抽象路線，在官方美術館的大型展賽中，產生更朝換代的現象。藝術家、藝評家梅丁衍指出：

「這十年間，對台灣畫壇影響最巨的西方美術思潮，應當屬義大利的超前衛或德國的新表現主義及美國的新意象繪畫。80年代西方超前衛被引介到台灣時，許多早期畫照相寫實的畫家也都棄而轉向，比較有趣的，是台灣的類超前衛也結合了另一股『本土』風潮，只是70年代的本土風與80年代的鄉土風在內涵上有些不同，但是出發點與動機卻都暴露了相同的文化抗爭意識，前者是為了抗爭中原文化的壓凌，後者卻是為了抗爭西方文化的壓凌。」【註15】

台灣的當代女性藝術家，在上述本土主義對抗西方潮流的擂台上，又再度缺席了。除了筆者在第三章已經討論過女性藝術家未積極參與戰後第一波現代藝術運動的理由以外，另外一項重要的原因，是1980年代崛起的女性藝術家以留學歸國者爲多數，活躍於藝壇的女性藝術家，她們幾乎都接受過國際多元文化的洗禮，本土草根性對她們而言，吸引力本來就無法和她們的男性同輩相比。更何況從日據時代一脈相傳的男性中心論述，以及由某些男性主導的藝評方向、藝術組織或團體，既不重視女性的表現或需要，也不見得欣賞或理解逐漸成熟的女性創作實力與陰性美學的特質，兩性之間很難產生共鳴。還有一個重要原因，造成女性藝術偏向於多元發展的方向，主要是因爲女性藝術家當中並未出現權威人士或精神導師，既沒有主導女性藝術發展趨勢的強權領導，任其自然發展便會是必然的過程，也就會自然形成更爲豐富與多樣化的果實。

二. 台灣女性抽象藝術家的現象

1980年代的初期台灣藝壇明顯出現一股以「抽象」主體的「現代主義」風潮，「抽象」被視爲是前衛和進步的表徵，而這些抽象藝術家當中，又特別以女性佔多數。非常耐人尋味的一點是，早期「五月」、「東方」畫會以抽象性爲主體的現代藝術運動，當時幾乎盡是男性藝術家的天下。抽象藝術發展到1980年代，反而是女性藝術家開拓、壯大了抽象藝術的發展脈絡，台灣的男性藝術家從事抽象藝術創作的人口比例反而成爲少數。這種現象和南韓當代藝術的發展剛好是相反的，南韓的男性抽象藝術家勢力十分龐大，在他們國內代表了20世紀南韓現代藝術的主流，陽剛之氣之壯，使得女性抽象藝術家幾無立足的空間，必須以具象的敘事風格來向男性的抽象現代性相鬥爭、抗衡。【註16】

筆者在第三章第二節時曾經討論過戰後第一波現代藝術運動中，女性成員參與不深的原因，除了李芳枝與鄭瓊娟相繼出國以外，黃潤色比較晚（1962年）才加入「東方畫會」的展出，而且由於性格使然，黃潤色除了創作以外，行事十分低調，對藝術運動也不感興趣。此外，林鈴蘭（新竹出生台北市人，字鶴晃，1940-）日本筑紫藝術學院畢業，於1965年赴日後才開始嘗試以簡單的抽象語彙創作。【註17】筆者在第三章第一節時介述的第一代戰後台灣本土培養的女教師鍾桂英，也遲至1980年才開始畫第一幅抽離形象的抽象畫【註18】，但是她的作品仍然多數都有表現的主題。藝術家、理論學者薛保瑕在她的〈台灣當代女性抽象畫之創造性與關鍵性〉研究論文中，清楚說明：

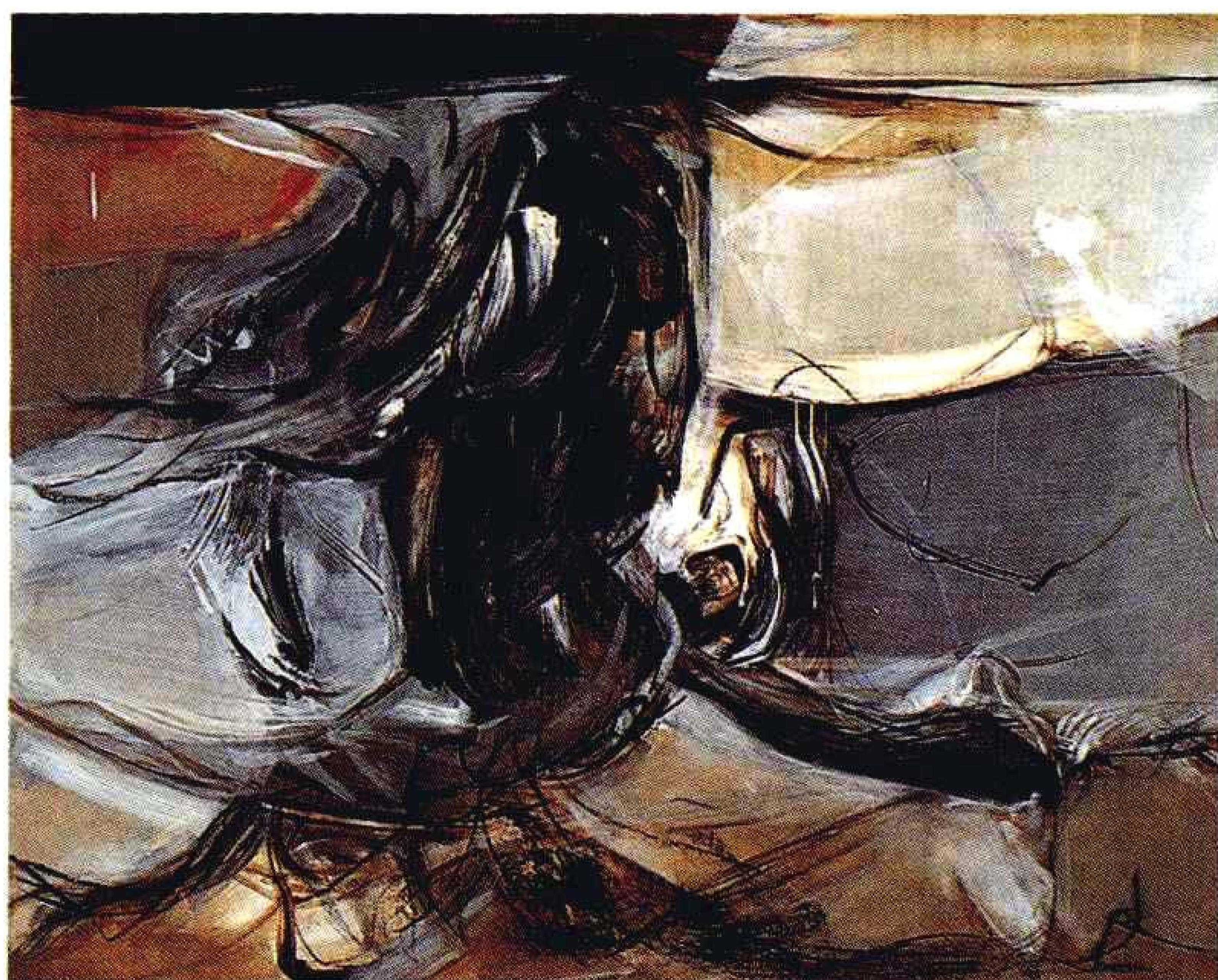
「早期60年代台灣史性抽象藝術家們，多具備學院寫實的基礎訓練，因此，發展至抽象語彙時，她們大都首先以抽離具體形象的方式出發。她們對『再現』現象界中生命「本質」的美學問題較為關切。因此，她們的抽象畫多數是以內在精神性之訴求



17. 林鈴蘭,〈幸福之泉〉, 1995, 壓克力彩,50F, 圖片版權：林鈴蘭提供。

為主。而作品多以具律動性和象徵生命的『有機/生物形體抽象』，為主要的表現風格。」【註19】

早期女性抽象藝術家之所以選擇抽象的訴求，其實是一種個性化的表現，以溫和的手段來脫離傳統女性閨閣派藝術的路線，以及叛離學院中陽剛而保守的具象繪畫訓練，另創具備時代感的自我面貌。這點和1980年代興起的新生代女性抽象藝術家之所以選擇抽象，在心理層面多少具有相同之理，只不過此際女性藝術家，要迴避的是強大的男性本土主義的新具象潮流，而在逆流之中獨樹一己之風貌。然而不少女性抽象藝術家，也曾因爲男性前輩或同輩的啓發，而選擇走向抽象創作的路線，例如：1970年代的李重重(安徽屯溪出生，1942-)於1971年發表半抽象水墨的第一次個展，她承認受到「五月畫會」劉國松的影響。李錦繡(嘉義，夫婿爲藝術家黃步青，1953-)則於1976年入李仲生門下，自承受到師門的啓發。至於在1982年出現於中部地區的的「現代眼藝術群」，主要成員都是李仲生的學生，美學學者藝評家呂清夫教授指出其中女性藝術家的比例達三分之一。【註20】「現代眼藝術群」成員的風格各異，但多數以抽象形式爲創作的傾向，特別是其中的女性藝術家，例如黃潤色、陳幸婉、李錦繡等【註21】，在中部地區形成主流外的抽象風潮。



18. 李錦繡,〈生命〉, 1990, 壓克力彩, 130.5×162.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。

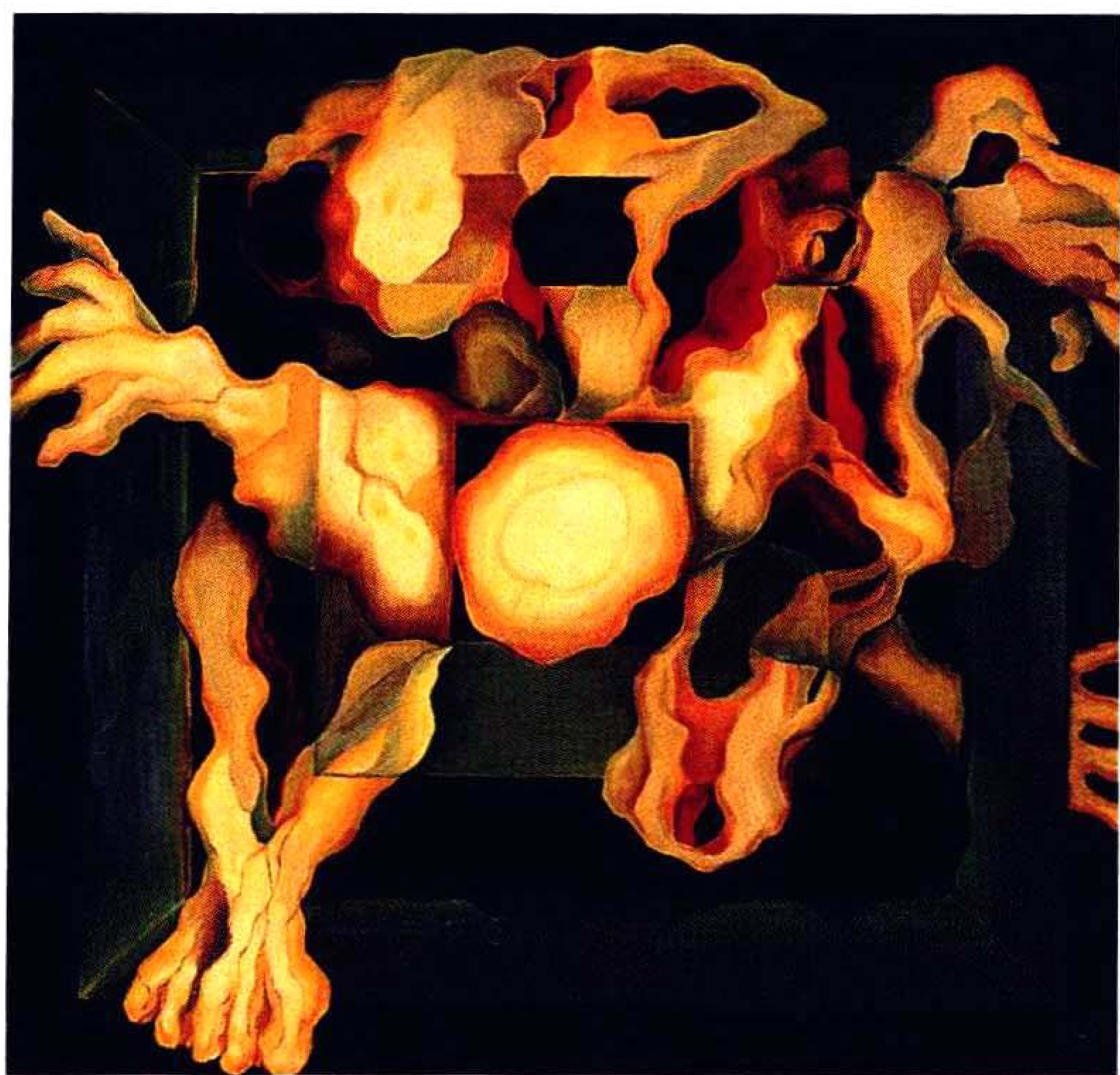
陳幸婉曾在1973年嘗試抽象畫，並於1974年以大筆觸、大面積的不規則抽象形式爲主的作品，參加「夏畫會」在台中文化中心的展出。【註22】陳幸婉的情況十分耐人尋味，她自學生時代即投入抽象藝術的實驗，多少和她對「父權」的反叛有關，她的父親陳夏雨嚴謹而一絲不苟的風格，正好和陳幸婉奔放、自由、不拘形式的自動性技法，兩人完全是相反的方向。陳幸婉從1981年至1984年曾追隨「東方畫會」的導師、精

神領袖李仲生，似乎又和她對「父權」的叛逆態度並不一致。但是，陳幸婉選擇了和名家父親相反的創作途徑，不但獲得了自我的肯定，同時，也成功地超越了父親名聲的光環。有史以來，名門之下，無法超越父兄師長光環的事例何其之多，也就不難理解爲何陳碧女遵循乃父陳澄波的路線，終歸是一場無言的結局，而陳幸婉的叛離反而開拓了自己的康莊大道。

陳幸婉的創作心路歷程，可以從薛保瑕的研究裡獲得部分的解答，她指出於1970年代即發表抽象作品的女性藝術家：

「至今仍十分活躍。不像早期女性抽象藝術家有間斷創作的現象，她們是以自動性技法挖掘潛意識的創作方式，找到和潛抑自我接近的創作語彙後，即持續不斷創作與發表作品。」【註23】

自學出身的洛貞（本名曾素貞，福建廈門出生，1947-）係國防醫學院肄業，婚後隨外交官夫婿經常旅居世界各國，於1979年在馬尼拉舉行首次個展，即是由扭曲變形所產生的有機半抽象作品，以個人心理、內視、探索的情諸爲動力，屬於比較獨立的個案。至於賴純純走上抽象的途徑，又和上述幾類的發展軌跡不盡相同，她於1977年在日本橡畫廊發表了第一次抽象畫展，其後紐約之行使她更進一步認識西方的「抽象表現主義」和「最低極限主義」【註24】，回國後她與林壽宇的相識，又是另一項重要關鍵，她深受林壽宇的感召之餘，促使她與莊普結合力量，推動北部地區的最低極限主義抽象藝術風潮，形成1980年代中期台北市立美術館大展方向的前衛藝術主流。賴純純的理性抽象路線，具有較高的策略性，而其本身在當時並未發覺有任何反抗父權的需要，甚至她本人也不知不覺成爲父權的化身，藉以引領前衛藝術的潮流，她在女性的抽象藝術家之中應屬例外的狀況。



19. 洛貞，〈框中〉，1992，油畫，125×125公分，圖片版權：洛貞提供。



20. 湯瓊生,〈晚雨〉, 1990, 壓克力彩, 圖片版權：湯瓊生提供。



21. 湯瓊生,〈情緒密碼〉, 2000, 壓克力彩, 182×8公分(無限組合中), 圖片版權：湯瓊生提供。

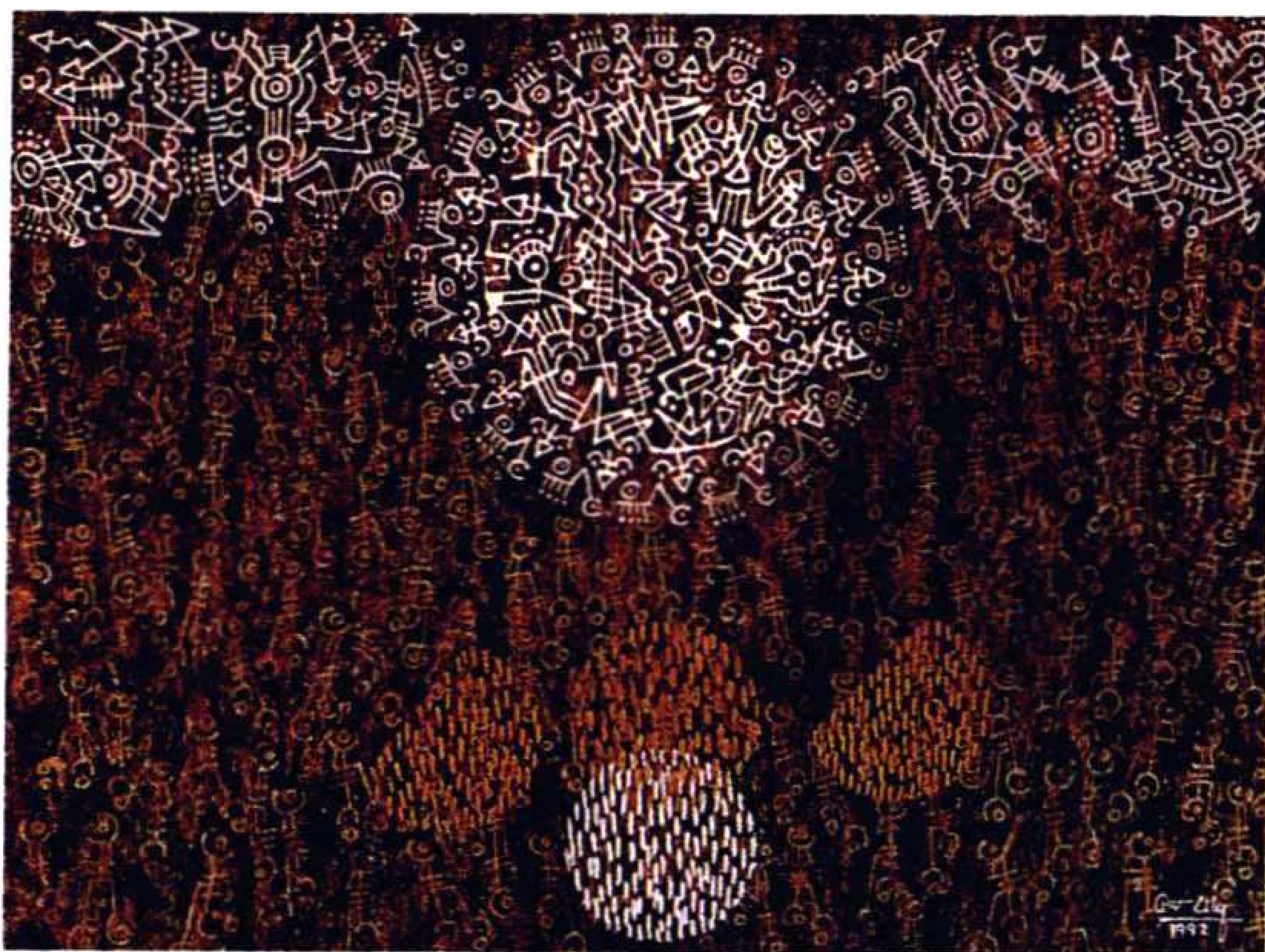
1980年代的女性抽象藝術家呈現更加多元化的走向，除了上述在國內已經十分活躍的幾位以外，還有不少陸續從國外歸來的女性藝術家，選擇以抽象繪畫爲主的有楊世芝(山東青島出生，1949-)、湯瓊生(台北，1952-)，往返居住台灣與美國兩地的陳張莉(1944-)，橫跨繪畫、版畫、雕塑三個領域的薄茵萍(山東青島，1943-)，長期居留海外的虞曾富美(高雄，1937-)、郭聯佩(1946-)、池農深(桃園出生，1955-)與鄭麗雲(1959-)等(將在第八章另行討論)。至1990年代歸國的有朱麗麗(浙江樂清出生，1948-)、薛保瑕(台中出生，1956-)、徐畢華(雲林，1957-)、張金玉(台北，1959)、吳玲玲(台南市，1961-)、高實珩(台南，1962-)、董心如(台北，1964-)、林逸青(台北，父親爲名畫家林書堯，1965-)、黃小燕(1965-)、陳郁如(台北，父親爲名畫家陳銀輝，1970-)、戴佳茹(台北，1971-)、李艾晨(台北縣，1972-).....等人。抽象雕塑爲主的女性藝術家則有曲德華(南韓華僑，1954-)、廖秀玲(台南，夫婿爲雕塑家王國憲，1962-)、蔡芷芬(台北，1966-)等人。這些在國外接受高等教育女性藝術家，對藝術理論有更深入的見解與涵養，她們引進歐美抽象藝術的正統訓練，對台灣抽象繪畫的領域起了領導性的作用，無論創作成就與教學表現都不輸男性的同輩。

藝術家暨評論家李俊賢對1980年末旅美女畫家的抽象傾向，他認爲：

台灣女性抽象藝術家的感性傾向，從藝術家黃小燕的創作自述文字中，可以獲致一個大概的輪廓：



22. 陳張莉,〈人生與自然系列92-2〉, 1992, 壓克力彩, 152×121.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



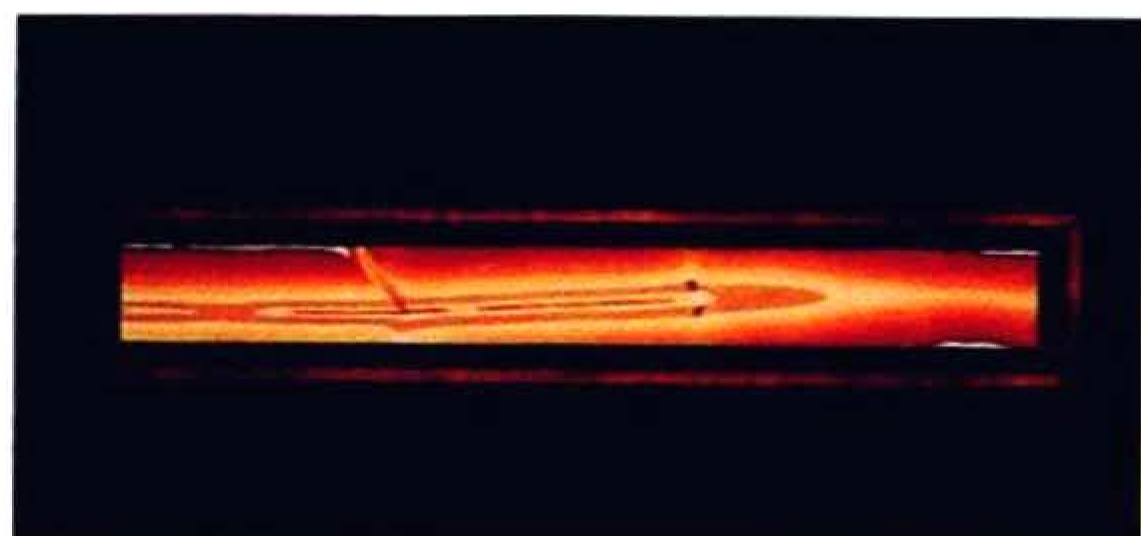
23. 朱麗麗,〈天外〉系列,1992 ,彩墨混合技法 ,54×78公分, 圖片版權：朱麗麗提供。



25. 徐畢華與劉紹爐跨界創作,〈心靈深戲的共舞〉, 2001, 圖片版權：徐畢華提供。

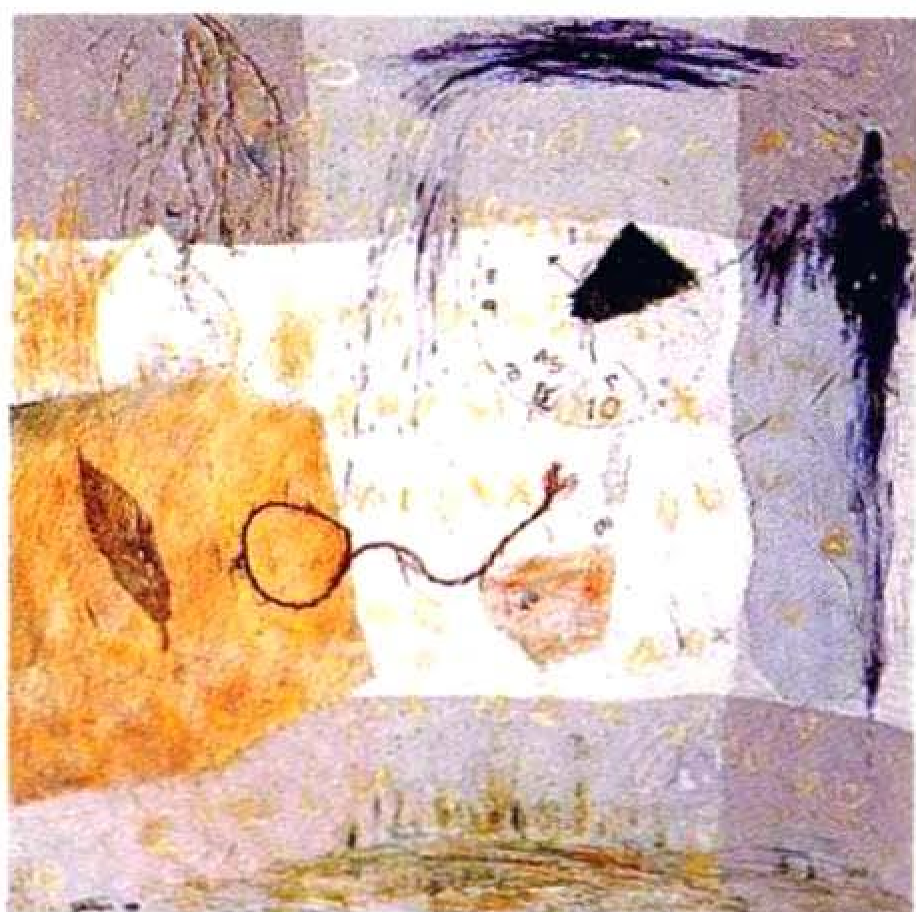


24. 徐畢華,〈光之舞〉, 2001, 綜合媒材, 30F, 圖片版權：徐畢華提供。





26. 張金玉,〈本心(六)〉及細部, 1999, 木上壓克力彩, 180×20公分, 圖片版權：張金玉提供。



27. 高實珩,〈Boissy日記〉, 1999, 圖片版權：高實珩提供。



28. 董心如,〈形域'9-3〉, 1999, 混合媒材, 137×208公分, 圖片版權：董心如提供。



29. 林逸青,〈植物經脈系列〉, 1998, 複合媒材, 201×152公分, 圖片版權及收藏：高雄市立美術館。



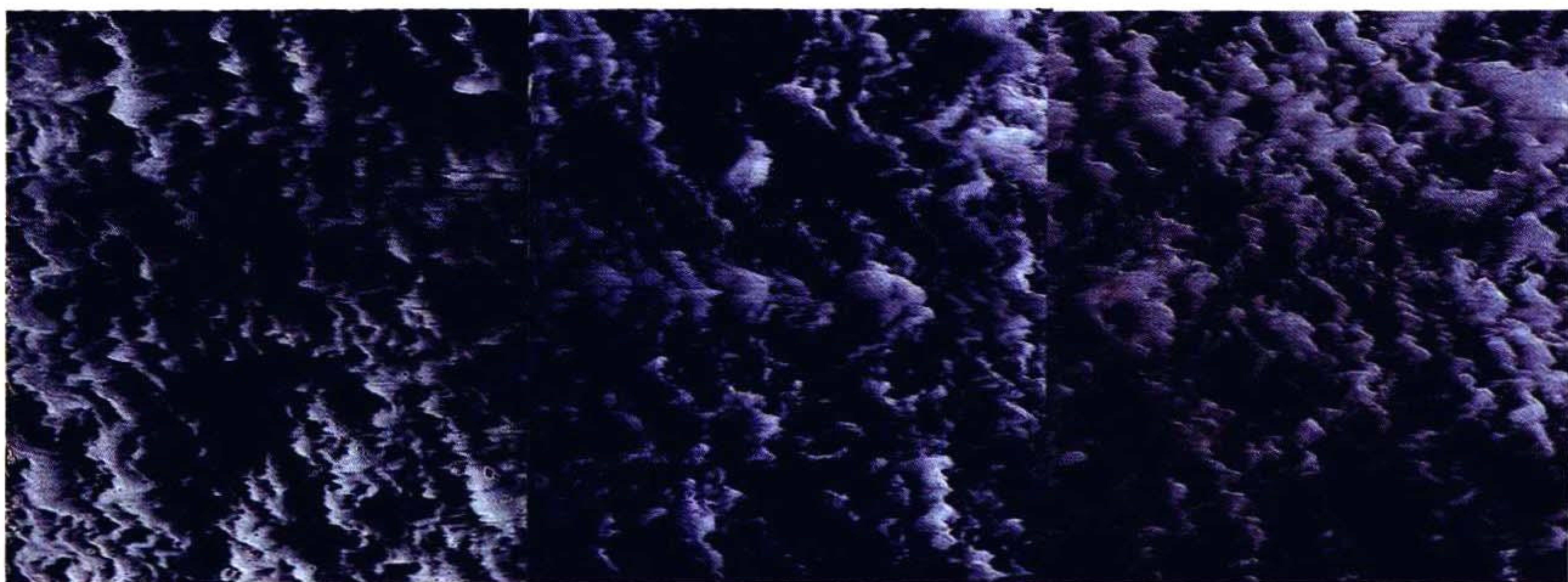
30. 黃小燕,〈一種紅〉, 1991, 油畫, 129×194.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



31. 陳郁如,〈巢〉, 1999, 油畫, 172×312.5公分, 圖片版權：陳郁如提供。



32. 戴佳茹,〈靈光〉, 2001, 油畫,165×165公分, 圖片版權：戴佳茹提供。



33. 李艾晨,〈逐沫〉三聯屏, 2001, 油彩/金屬板,113×116公分×3, 圖片版權：誠品畫廊提供。



34. 曲德華,〈空間之間〉, 1999, 鐵絲網裝置, 10×12公尺, 圖片版權：曲德華提供。



35. 廖秀玲,〈積〉, 1996, 花崗岩, 高:41公分, 直徑:11公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



36. 蔡芷芬,〈撼〉, 2001, 柚木, 70×20×30公分, 圖片版權：蔡芷芬提供。

「對於有『認同』危機的藝術家而言，『抽象』是一種最安全的繪畫形式。它可將創作自社會、歷史、文化現象中抽離，將創作企圖內斂在畫面的方寸之間，將關心的著眼置於繪畫性基本元素的交互作用之上。其結果是『無形』的，亦是無關認同的。在眾多80年代到達美國的藝術家中，以抽象形式做為表達方式，幾乎都是女畫家。而且其形式多半延續60年代紐約抽象表現以來的不定形抽象。若將畫家以性別加以區分，在面對異域困境時，女畫家的回應方式確實隱約有著固定模式。基本上，採取迴避『符號認同』的創作方式，亦是一種消極的不妥協方式。」【註25】

李俊賢評論女性抽象畫的觀點，反映出男性藝術家心目中相當普遍的看法。經歷過1980年代末以男性爲中心的台灣本土主義具象繪畫運動，持續發展到1990年代初期，台灣藝壇對於女性藝術家大量從事抽象創作的人口，所持態度逐漸有所轉變。1993年台北「家畫廊」的經營者張素惠，策畫一項以女性抽象藝術爲主題的《形與色－女性藝術家抽象藝術聯展》，應該是台灣當代藝壇第一次出現針對女性抽象藝術的專題展，參展者有：陳幸婉、楊世芝、薛保瑕、陳張莉、湯瓊生、林珮淳和陳文玲等七人。1994年台北「雄獅畫廊」由簡丹策畫《世紀末－台灣女性藝術家抽象繪畫展》參展者有：楊世芝、薛保瑕、陳張莉、和賴純純等四人。1995年4月號《藝術家》雜誌推出「女性與藝術」專輯，日後再繼續開闢女性藝術專欄，女性藝術家的能見度明顯提高，而女性抽象藝術家更成爲受到關注的課題。曾經在「東方畫會」成立之前便和李仲生第一代門生一起活動的劉芙美，因爲婚姻與家庭生活而在藝壇消失，也在90年代末期以心象抽象復出。縱觀台灣女性藝術家從事抽象或半抽象的眾多創作方向，無論從肉體、生理經驗或心理的心象而言，還是以感性、有機抽象路線的人數最多，薛保瑕將此類作品稱爲「有機/生物形體抽象」。

劉芙美(新竹，1937-)幼年時父親被日本政府充軍出征，從此生死不明，由母親輔育成人。早在1953年便由學長霍剛介紹，加入李仲生在安東街的畫室學畫。原本有可能成為台灣現代藝術革命前鋒的劉芙美，卻未加入1956年成立的「東方畫會」，而在台灣藝壇幾乎消聲匿跡了四十年，根據「八大響馬」之一蕭勤的記述：

「李氏用啟蒙式教學法，灌輸反學院、反臨摹及現代、前衛藝術的觀念，用強調個性，個別因材施教，來發展每個人不同的創作道路與理念。這是劉芙美很愉快及具備啟蒙性的學習過程，同學們打成一片，似兄弟姊妹，時而輪流著大家做模特兒，時而一同出外畫速寫，亦經常討論創作的問題。但好景不常，1955年李氏遷去中部，上課就中斷，成為很偶而的事了。」【註26】



37. 劉芙美,〈太極之氣〉之一, 1998, 水墨, 117×117公分, 圖片版權：劉芙美提供。



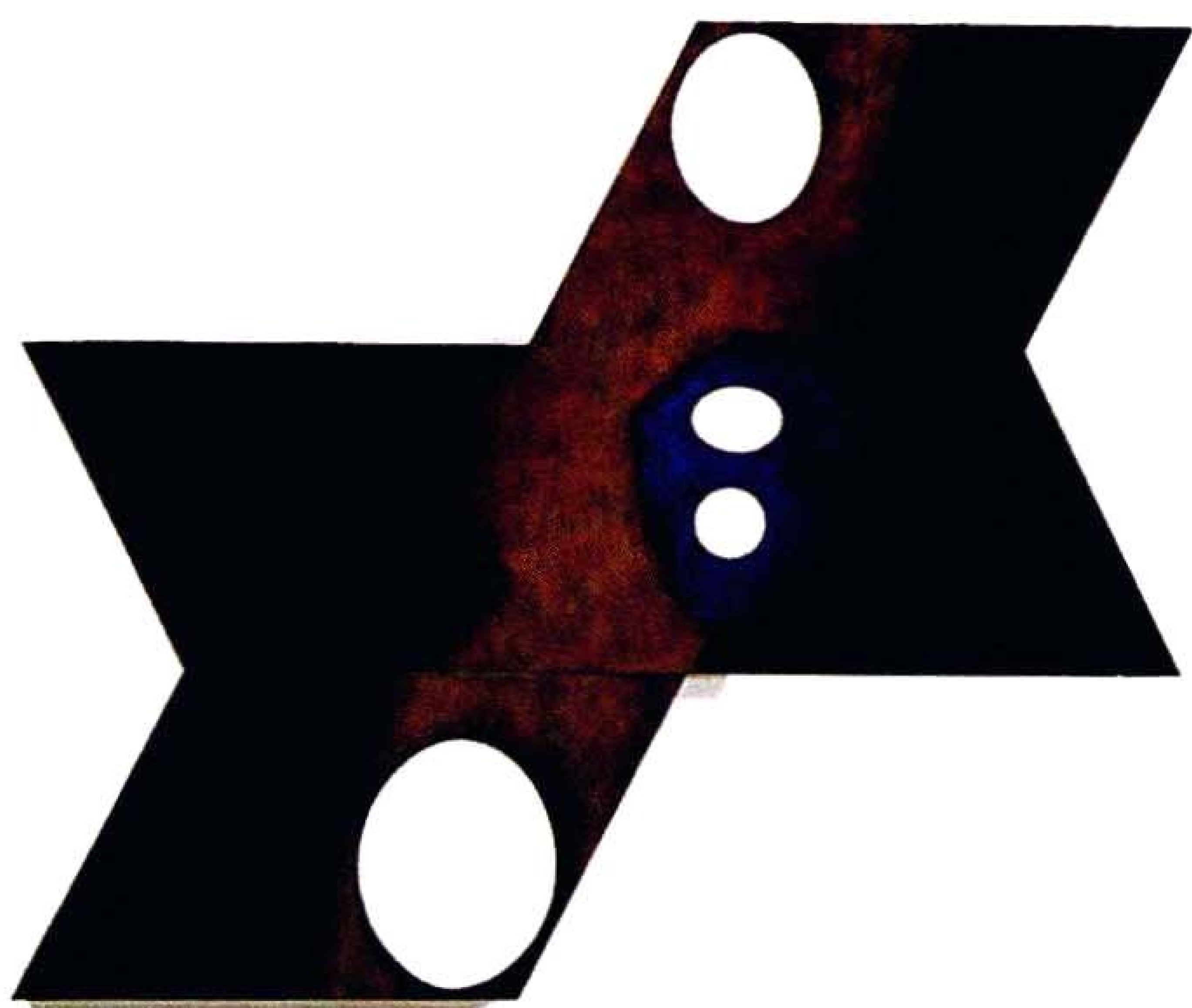
38. 劉芙美,〈生命系列〉, 2001, 水彩, 60×60公分, 圖片版權：劉芙美提供。

劉芙美自己解釋未加入「東方畫會」的原因，主要是自己談戀愛並論及婚嫁，為了夫家的緣故，不便加入帶有反叛色彩的前衛藝術團體。同時，熱愛體育的她，在舞蹈、體操和太極拳的肢體韻律美感中找到新的樂趣，很自然地和她的兄弟們分道揚鑣，轉入兒童美術和體育教學的領域付出大半生的心力，直到1998年舉辦了創作復出的第一次個展「太極-氣」系列以後，劉芙美再度積極參與藝壇的活動。藝術史學者王霓以「與《東方畫會》擦身而過的女性藝術家」來稱謂劉芙美，她認為：



39. 劉芙美參加2001年高雄婦女館女性藝術家聯展〈新娘是我〉的作品之一, 立體紙雕, 露臉者爲劉芙美本人, 圖片版權：劉芙美提供。

「劉芙美就這麼不小心與《東方》擦身而過，想起來不免有『遺珠之憾』般的可惜。雖然如此，歷經了四十年的漫長歲月後，畫家終於走出自己的道路；對於劉芙美依據儒家道統，如古人庖義氏一般『仰則觀象於天，俯則觀法於地以通天地之德，以類萬物之情』，最後卻捨棄圖騰形式，獨探孟子所謂的『不依形而立，不持力而行』的靈氣美學，」【註27】王霓所言，應是劉芙美大器晚成的寫照。劉芙美承繼恩師李仲生的教誨，朝向精神層面進行永無止境的開發與實驗。



40. 郭淑莉,〈心靈寒洞-2〉, 2001, 不定型畫布、壓克力彩, 216×182×10公分, 圖片版權：郭淑莉提供。



41. 侯翠杏,〈即興曲〉, 1996, 油畫, 45×52.5公分, 圖片版權：龍門畫廊提供。

台灣女性抽象藝術家的感性傾向，反映在黃小燕的創作自述中：

「我總是試著在自己的畫裡尋找一種闡述『詩意』的方式，一種只有人類情感粹煉昇華之後而集成的意境。這裡的『詩意』倒不一定是美景如畫，雲淡風清或閒適安逸的情調，而是存在於人間世俗裡，家常閒聊中隨意可摘的斷簡殘篇。一段文字與思考，都是以現成一段煩惱或喜悅。這是令人無法徹底了解的精神之謎。人類不能完全解開這個謎，並不表示『精神』不存在，而只能說它的深遠廣博，無法測量。換句話說，比如用非具像來傳達意念，並不表示這個『意念』的無限性需要加入抽象符號煽動出想像力。我仍繼續用『線』來牽動感性的神經；用『色』來閱納情感而讓光的遷徙如時間般游移，『詩意』是動機也是目的。」【註28】

女性抽象藝術家較少專注於幾何硬邊的無機抽象者，即使前輩女畫家林鈴蘭有一些硬邊幾何的作品，也是比較傾向於設計圖案的方向，並非出自於理性的無機幾何創作理論的緣故。郭淑莉（高雄，1957-）以不定形硬邊幾何抽象，結合有機抽象的畫面，而侯翠杏（1949-）、蔡佩芬（台南，1966-）和吳孟芬的充滿音律感和書法筆觸的抽象畫，她們所採取的折衷手法截然不同。曾慶熙紙漿形塑的淺浮雕，陳玫琦（嘉義，1964-）結合硬邊、多重空間的組合繪畫，以及台大動物系畢業的陳文玲（台北，1965-）的繪畫，皆由個人內視直觀所獲致的心象，透過藝術性材質的媒介而形諸於外。台灣女性藝術家雖不乏對抽象語彙的傾向，但並不表示她們的風格有類同之處，由內而外披露因人而異的心靈與精神世界，依然有眾多表現風格的可能性。台灣新一代的女性抽象藝術家採取折衷的型式，舉凡早先出現在西方藝術史中任何型式

的抽象風格，也包括中國傳統發展出來的大寫意和書法線條，全都在引用、挪用、假借之列。她們不強調理性的分析，不追隨統一的風格，不拘限於單一媒材或技法的運用，也就是雜交式、不純粹的、多元的「折衷主義」(eclecticism)。這種趨向，也正是西方進入後現代時期的抽象轉型。美國策展人萊絲麗・魯伯(Leslie Luebbers) 1991年爲台北市立美術館策劃的《心象與物象美國新抽象》展覽專輯中，她表示：

「70年代沒有所謂權威或主流的藝術現象。由現代主義強勢領導的藝術主流也不復見。相繼而起的是"多元"(pluralistic)的局面，該現象發展到後來，連傳統的形式及觀念都再度被接納了。因此不論在抽象或具象的藝術範疇，歷史傳統都扮演了新的角色。抽象藝術家便將這種對歷史的新感受融入當代理念之中。藝術也因此對古今內外，上下縱橫，同步一體的作了全盤的觀照。」【註29】

魯伯說明了西方的抽象藝術在後現代時期的普遍化現象，後現代以後「抽象」已經不是用來與傳統對立或否定傳統的名詞。換言之，抽象不再是外在視覺形式判斷的問題，顯然個人化的內在心靈世界或精神狀態與抽象視覺語彙之間的指涉與使用，反而產生更密切的關係。

小結

台灣的女性藝術家偏愛抽象繪畫的現象，並非風潮，也不是運動，而且多數情況之下都出自於個人的因素。女性在面對自我時，選擇以抽象的視覺語彙，來表達自己內心的世界，大多數並不依靠藝術理論的導引，而偏向直覺性訴諸於內在的感性。

早期女性抽象藝術家之所以選擇抽象的訴求，其實是一種個性化的表現，以溫和的手段來脫離傳統女性閨閣派藝術的路線，以及叛離學院中陽剛而保守的具象繪畫訓練，另創具備時代感的自我面貌。而1980年代興起的新生代女性抽象藝術家之所以選擇抽象，在心理層面大致是相同的道理，只是這一代的女性藝術家大多受過西方的美術教育，除了要迴避男性本土主義的新具象強勢潮流以外，更有在逆流之中獨樹一己之風貌的企圖心。

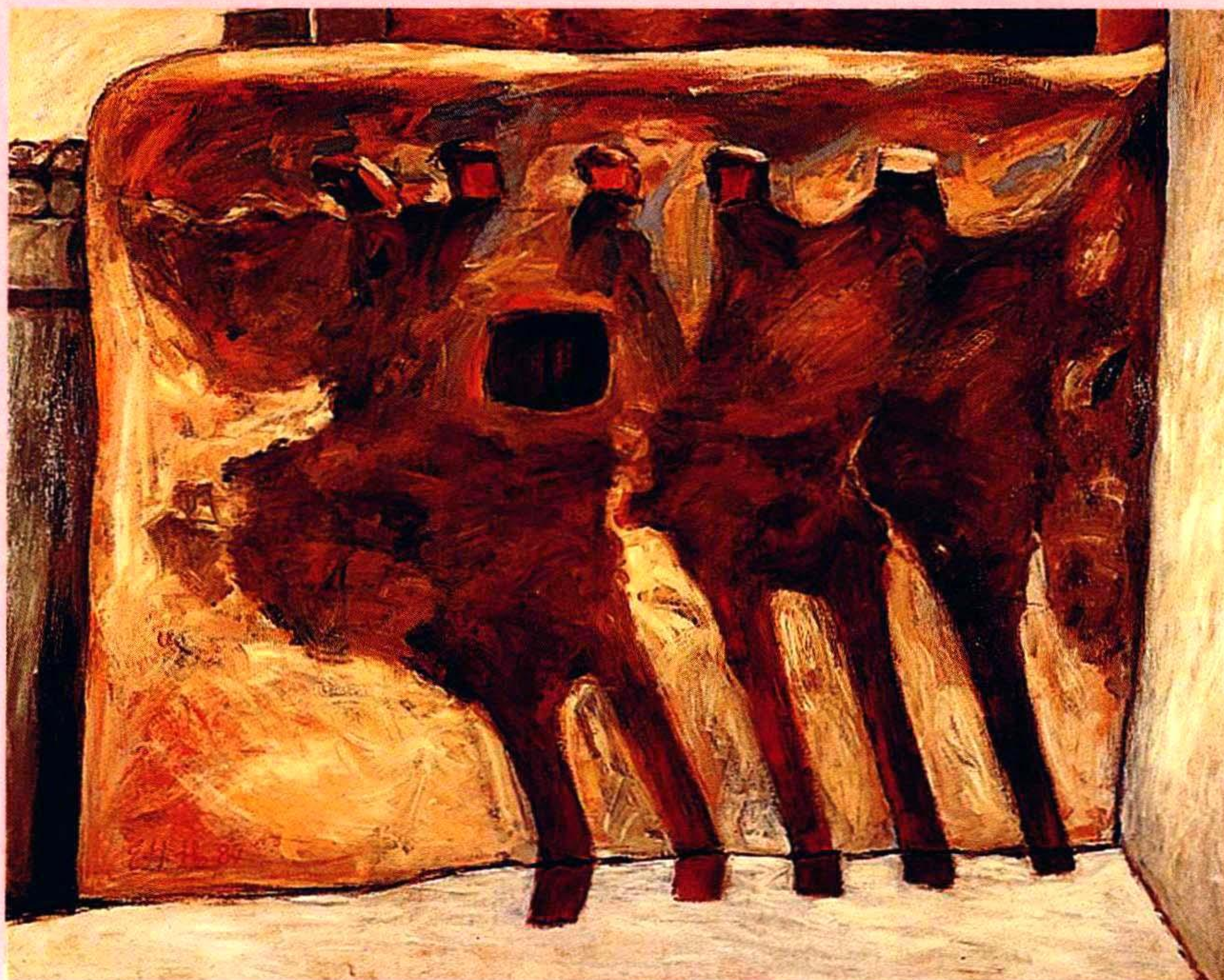
新一代的台灣女性抽象藝術家，走的是「多元主義」的路線，往往採取折衷的型式，舉凡早先出現在西方的抽象風格，均有引用涉獵的可能，也包括中國傳統發展出來的大寫意和書法線條。藝評家高千惠對於東方藝術家

楊世芝(山東青島出生，1949-)先後就讀於美國舊金山藝術學院、紐約國家藝術學院，畢業於舊金山州立大學藝術系，藝術研究所肄業。楊世芝回國以後，在1980年代末期積極推動「替代空間(alternative space)」的誕生，是最先參加台灣第一家替代空間「二號公寓」的成員之一。

楊世芝將建築內部光線與空間的關係，以抽象的色面和豐富的肌理變化表現出來，是一種將寫實意象抽象化的過程，所以她不願對抽象藝術加以界定，因為她認為抽象藝術的界定不是一成不變的，而且她強調她是在畫三度空間裡真實的事物，不是她憑空想像出來的。她說明「我們的視覺中，所有的東西都在互動」，因此她的作品看似抽象，其實並存著「二度」、「三度」、「感性」、「理性」、「有意識」、「無意識」、「具象」、「抽象」各種多元的特質。【註30】

藝評家彭明輝指出：

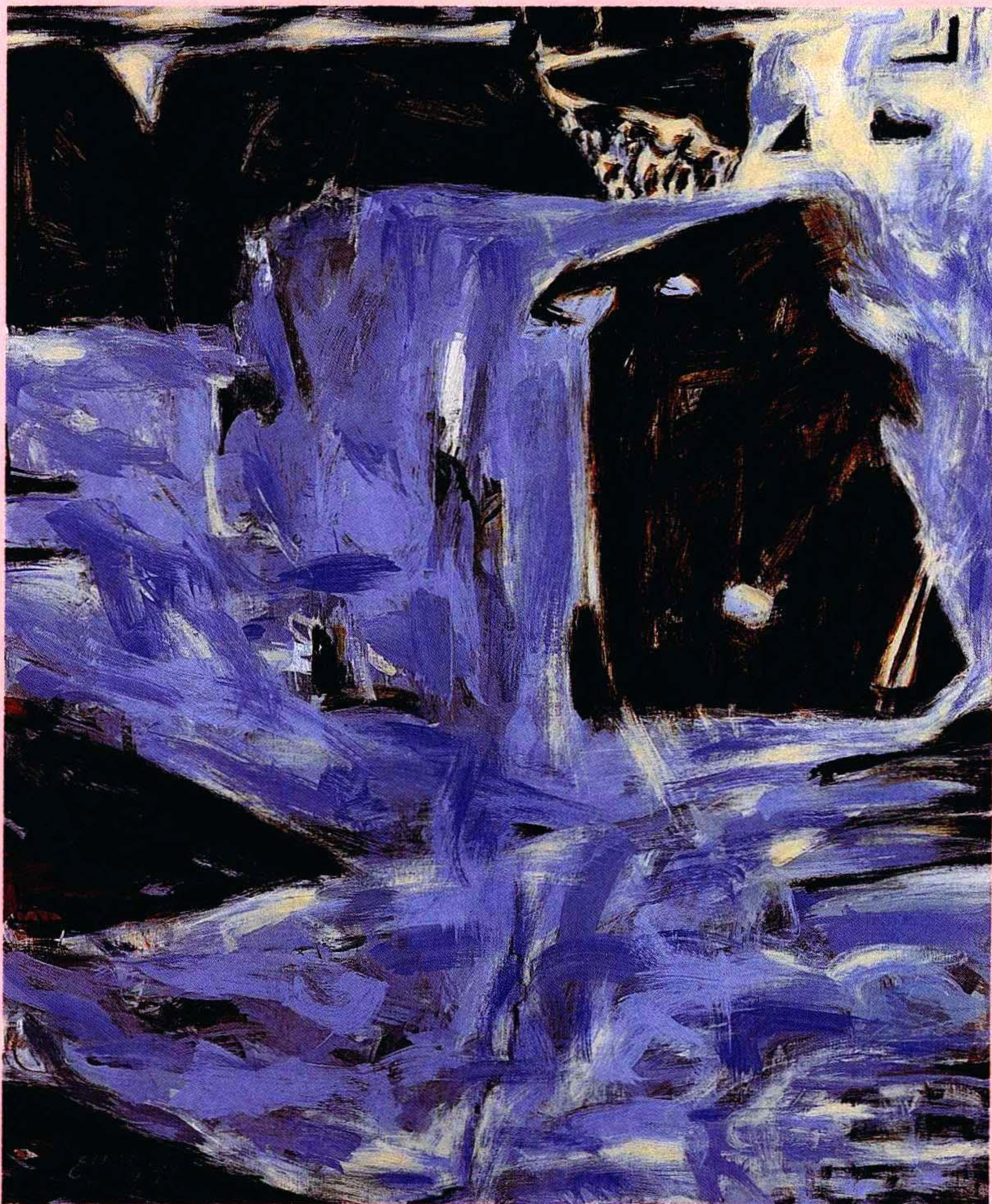
「楊世芝的創自動機既不在於『宣示』她的理念，也不在於『表現』她的主體情感，而是通過她對『視覺經驗』的敏銳自覺度，在畫面上提供觀



42. 楊世芝,〈印地安人的泥屋〉, 1984, 油畫, 145×181公分, 圖片版權：楊世芝提供。

賞者『另類視覺經驗』的可能性，乃至於『整體觀看』的入門途徑，並進一步提供觀賞者恢復其『動物性本能』的企機。」【註31】

從楊世芝1980年代初期以墨韻為主的光影作品，發展至1990年代色彩瑰麗的光影構成，她一直都十分專注於畫面「整體觀」的空間效果。繪畫於她，是個人眼光的延伸，也是引發他人眼光來共構視覺空間眼力的一種誘因，所以抽象是發展過程的自然結果，而非創作的目的。



43. 楊世芝,〈物質空間的庇祐〉, 1999, 壓克力彩, 180×150公分, 圖片版權：楊世芝提供。

薛保瑕(1956-)出生於台中地區的殷實門戶，於1980年師範大學美術系畢業後，赴美深造。她先後於1986年修得美國紐約普拉特藝術學院藝術碩士，再於1995年從紐約大學修得創作博士學位，應聘歸國曾任教於東海大學美術系所，目前擔任國立台南藝術學院造形藝術研究所所長。

薛保瑕將「抽象」創作語彙視為展現個人創作理念的一種表現形式，並意圖藉此表現形式呈現多元化的訊息，以詮釋當今社會與文化存有的混合性「新現實」的現象。【註32】所以，薛保瑕雖然使用「紐約畫派」(New York School)的繪畫技法，但是她更偏重於觀念的實踐。藝評家、策展人石瑞仁認為：

「作品中常擬以幾何分割結構規範即興之筆痕，暗示了一個渾沌世界中隱然秩序之存在與運作。」【註33】

薛保瑕在她的創作自述中則說明：「我個人認為當今抽象藝術的『有』，是具備經由知識建構之自



44. 薛保瑕,〈網鏡的隱喻〉, 1992, 壓克力彩、漁網、畫布, 56×68吋, 圖片版權：薛保瑕提供。



45. 薛保瑕,〈意向性的現象〉, 1997, 壓克力彩、噴漆、畫布, 172.7×284.5公分, 圖片版權：薛保瑕提供。

身指涉(self-referential)和多元化的表式指示溝通作用。而我個人關切的則是『抽象藝術』在20世紀後期－後現代主義時期可能具有的新意義與發展。」【註34】

藝評家孫立銓對薛保瑕抽象藝術的看法是：

「不論是東方式東西方式的抽象繪畫，在近百年的發展中，抽象畫總是脫離不了從具象中萃取抽象形式，保留可閱讀之多重暗示性線索，或歷經來自純內心感情衝擊的色彩、畫筆表現，及高度純理性思考之最低限表現的種種非具象形式，皆免不了在閱讀上與社會大眾所習慣的具象觀看邏輯，展現出全然不同的形貌。.....站在這個抽象畫歷史發現的背景，我們發現女抽象畫家薛保瑕的創作發展，似乎是以這個背景為起點，企圖開拓抽象繪畫在表現形成與閱讀空間的新可能性，特別是在創作理念的思考，薛保瑕以近百年累積的抽象畫經驗與文化為基礎，進行對抽象畫的顛覆與突破。」【註35】

1990年代以後薛保瑕經常在平面抽象符號繪畫的畫面上，添加立體的現成物，例如漁網、魚餌、垂釣鉛錘等物件。進入2000年薛保瑕在台南藝術學院和呂理煌教授結合學生形成工作群，共同從事大型的裝置藝術作品。薛保瑕從平面延伸到三度空間，她一貫張力十足的意念表達手法，表現在結構嚴謹的理性與流動澎湃的感性的兩極之間，其實早在她複合媒材的平面作品上，已經隱含了這種向三度空間擴張的意圖。





46. 薛保瑕-呂理煌與台南藝術學院工作群(黃奕智、張登堯、陳益輝)，〈問(問的簡寫)〉, 2000, 木材、鐵板、透明壓克力, 10m×7m×7m, 藝術家收藏。日、夜場景, 圖片版權：薛保瑕提供。

的抽象繪畫，有以下精闢的觀點：

「抽象表現形式的採用，對90年代的東方藝術家來說，已不若先期那般牽強、晦澀，或被評為無根的移植。主要之因，是因為當代的東方藝術家在現代觀上與西方思潮的距離已相當接近，也因此，在區域身分的方位上，東方藝術家要在材質或形式美學的藝術領域上有別於西方藝術家，或其他區域的創作者，其獨特的生活經驗與成長背景，往往成為重要的『傳統』源頭，此『傳統』，除了涵括地區性藝術觀外，亦包含著創作者的身分與社會性角色。」【註36】

高千惠所指出的創作者身分和社會性角色所共構的個人化特質，使得抽象藝術成爲「宣洩個人發言權的一種創作形式」【註37】，而且「還是需要畫家以研究課題的方式，將個人的情感或美學觀詮釋而出」【註38】。所以新一代台灣當代的女性抽象藝術家不有可能追隨統一的風格，也不會拘限於單一媒材或技法的運用，她們所採用的「折衷主義」，有時不強調理性的分析，也就是雜交式、不純粹綜合性挪用。出現在1980年代以後的台灣女性抽象藝術家，基本上和西方同時代的抽象藝術是接軌的，這些折衷主義路線的新抽象，對物質、環境和消費文化採用雙規則的戲法，不但轉用它，而且質辯它，或漠視其存在。新一代的女性抽象藝術家走出心靈純粹的象牙塔，抽象藝術也可以是複雜的互動和詭辯不已的遊戲。

三. 從傳統重新出發的女性藝術家

西方學者常把中國文化的保守性，歸諸於政治社會制度的影響。其實，中國文化，特別是美術型式的千年慢變的現象，其中最重要的原因之一，便是「天人合一」的審美觀念所導致。中國水墨繪畫，過去不以外表形象的「型」作爲創作者變革畫風的目標，是因爲中國人將「渾然天成」視爲至高的境界，其個人的思維進程，理當隨著宇宙自然而運行，並不以個人的時間或個人的感受爲衡量標準或價值中心。甚至，中國的語文也從來不以個人生命所體會的時間性，作爲衡量時間進行的準則，所以中國的語文，並不存在「過去式」、「現在式」、「未來式」或「進行式」等時間語詞的辨別，而是以宇宙浩瀚的無限時間性，作爲整體時間的抽象概念。

中國的文字和圖象藝術，本是同根生的原理，兩者皆師法自然，可以層出不窮地加以變化，也可以僅作極有限度的微量變化，或一陳不變；可以大刀闊斧來開天闢地，也可以墨守成規而不失法度，通通被認爲是改變的一種可能性。中國人以宇宙宏觀所界定的美學觀念，實在很難使西方人站在個人主義的立場所能通盤理解，更遑論貿然以西方物質主義的美學，來對中國抽象的宇宙觀妄加論斷。因此，西方個人主義所導致的前衛與傳統的對立概念，並不適用於中國書畫千年以來的體系。這也說明了爲何在西方人眼中看來，中國水墨畫是千年以來少有變化的，而中國藝術的愛好者或美術史的研究者，卻能從筆墨些徵的差異變化之中，而分辨各家不同的風格、面貌與時代。

中國書畫家千年來致力於筆法、皴法方面的創新，甚少涉及整體造型與形式的改革、材質擴延的實驗。他們所繪者，無非是創作者的所思、所感，因此，縱使人在群山的懷抱中，畫的卻是創作者的「胸中丘壑」，一種內心對物相的感動或印象，而非視力所及、觀察實體所留下的造型記錄。物相的「形」所能表現的「型」，並非創作的首要考量，而是以筆觸構成的「皴法」，有如形成大氣的分子一樣，用來營造氣韻的質感，以筆墨的濃淡疏密虛實，烘托出氣韻的雅俗高下，彷彿是辨別一個人的氣質高下。所謂「書品」、「畫品」，才是傳統中國書畫的精髓，也是文人藝術所追求的崇高境界。至於近代中國水墨畫開始重視「型」與「形」的變化，應當是受到西潮浸染以後的產物。

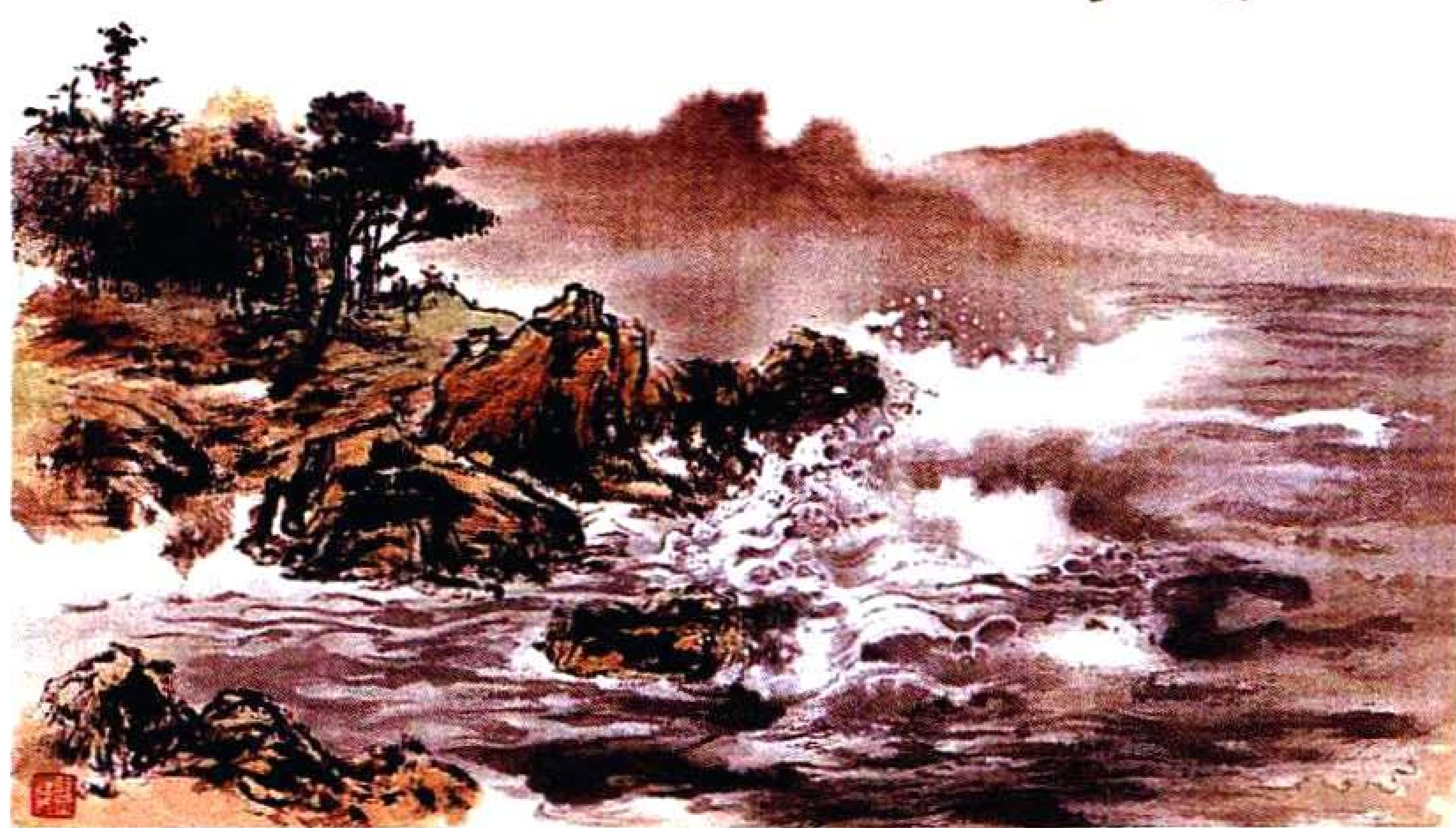
台灣在1980年代的社會，處於高度資本化發展經濟的環境，追求製造財富，講究流行品味，放縱物慾消費，精神生活層面反而十分脆弱，要如何期待藝術家在其作品中，反映出清高的「書品」與「畫品」？再加上1987年解嚴以後，畫商引進大批大陸水墨畫家的作品，技術品質和作品數量都令人耳目一新，對台灣的水墨畫市場造成很大的衝擊，對於本來已經沒落的書畫環境無異是雪上加霜。然而在1980年代以後，台灣各地其實仍然有爲數不少的閨秀畫家，持續在傳統水墨書畫的路線上努力，有的展出頻繁，巡迴至台灣各地的文化中心，台北國父紀念館更是她們展出的重要據點，有的甚至出國到僑社宣揚傳統文化。她們的活動力其實很強，有的開班授徒，結合桃李門生，在地方上形成一種社群性質的文化圈子，有的還擁有相當程度的市場性，不僅僅是爲了自娛而已。

這群人數眾多的閨閣藝術娘子軍，往往被主流藝術圈的活動排除在外，忽視了她們的存在，而實際上，她們反而是地方上擁有社會資源實力的女畫家。她們當中比較年長的一輩，誕生於第二次世界大戰結束以前，多數受過日本教育，也有一些是戰後移台的外省公教人員的眷屬，她們通常拜師習藝，以師徒的關係建立起相當活躍的人脈網絡。而年輕一輩則以1960年代以前出生的爲主，至於1960年代以後出生的台灣女性，文化上已經西化較深，逐漸遠離了中國傳統的閨閣藝術路線，即使有一些仍以水墨媒材爲主的女畫家，也多數出身於美術科系，以寫生和創新爲目標，和先前的閨秀藝術屬於社交生活的態度顯然不同。

根據各種書報、年鑑、圖錄的資料顯示，台灣女性藝術家持續創作並展出到1980年代的人數，首推閨秀這一類女畫家爲最多，其中不乏展出記錄頻繁者，同時也是長期參與藝術活動且最持續的一個族群。第二次世界大戰結束前出生的閨秀畫家人數很多，左錚（江蘇，1909-，善書法）、蔡香芝（江蘇，夫書法家李猷，1912-）、釋曉雲（廣東南海，1913-，善書法，印度泰戈爾大學畢業，佛家女尼，創辦華梵大學）、盛元芳（浙江，1916-）、趙唐理（貴州，1916-）、張翔（大連，1920-）、左述韞（1921-）、弭尙眞（山東，1921-）、雷沈如京（北平，1921-）、馬良宣（四川，1922-）、沈守梅（山東，1924-）、趙靈芝（天津，1924-）、饒昌慭（湖南，1924-）、劉愼（南京，1925-）、舒曾子



47. **舒曾子2002年於自作畫前留影**，圖片版權：舒曾子提供。



48. **任墨蓉，〈加州十七哩風景〉**，2001，水墨，65×42公分，圖片版權：任墨蓉提供。

（曾祉，五看老人，山東，1930-，善水彩）、林婉珍（上海，1930-）、湯明華（江蘇，1930-）、李沛（河南，1931-）、謝惠珍（芝蘭軒主，浙江，1931-）、任墨蓉（浙江，1931-）、陳知修（廣西，1936-）、魯衡之（浙江，1937-）、王美慧（王薌，台北，1941-）、王智子（日本出生，1942-）、周潤如（湖南，1942-）、曾縵雲（北平出生，1942-）、鄧隴生（甘肅出生，原籍湖北，1942-）、呂淑珍（台中縣，1943-）、任淑齡（西安，1943-）、楊鄂西（四川，1943-）、陳若慧（雲南出生，原籍河南，1944-，善書法）、孫貴香（韓國出生，1945-）.....等等。一般而言，這一輩的女性水墨畫家比較注重師承，創作方向仍不脫傳統文人畫畫的範圍，以清秀、淡雅或精麗的畫風為最大宗。

戰後出生的王昌淳（南投，1946-）、丁曉敏（上海出生，原籍貴州，1947-）、邱蕙玉（桃園，1947-）、陸詠（台中縣，夫婿為水墨畫家王三慶，1947-）、羅培寧（祖籍湖南，1948-）、彭玉琴（新竹，1949-，善書法）、夏溪生（安徽，1949-）、張友華（祖籍河南，1949-）、孟昭光（天津，1949-）、王梅南（台南市，1950-）、楊式昭（嘉義，1950-）、黃少貞（香港，1951-，善書法）、賴悅招（台中，1951-）、王昌敏（南投，1952-，善書法、油畫）、張心如（台北，1952-）、楊秀櫻（台中縣，1952-）、劉玉霞（台北，1952-）、陳綉美（台東，1953-，善書法）、張秀燕（彰化，1953-）、陳又生（台北，1954-，善書法）、黃玉梅與黃玉秀（南投，1955-）姊妹、畢敏芝（屏東，1957-，善書法，第36屆省展國畫第一名）、劉芳如（新竹，1957-）、陳瑞應（金門，1958-）、凌蕙蕙（台北，1962-，擁有選美中國小姐的頭銜，華岡藝校國劇科畢業，兼擅古



49. **王美慧,〈連雲街口〉**, 1998, 紙本水墨, 135×69公分, 圖片版權：王美慧提供。



52. **陳若慧,〈大富貴亦壽考〉**, 水墨, 圖片版權：陳若慧提供。



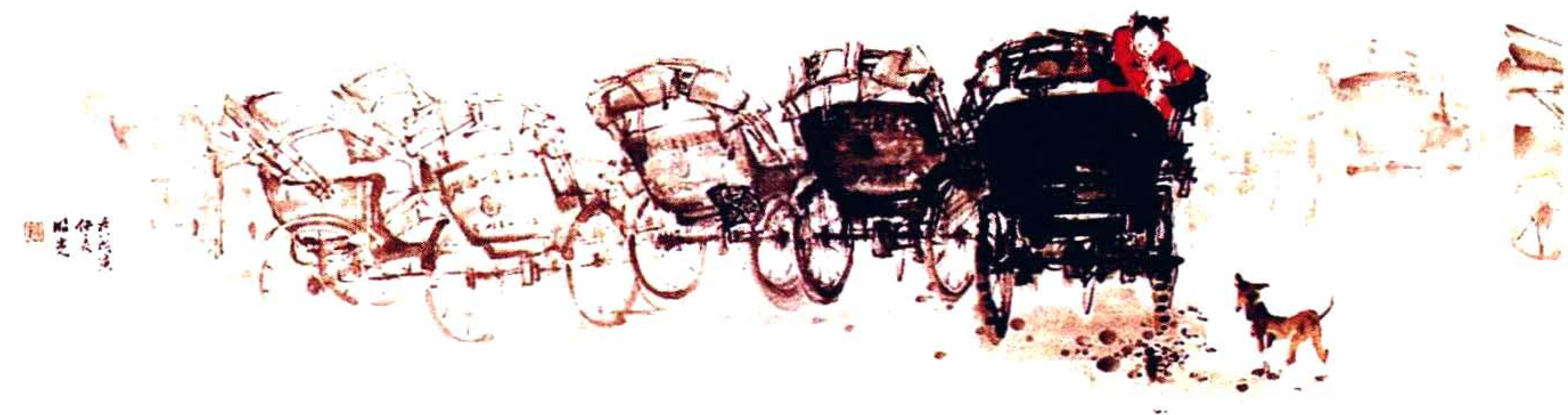
53. **陸詠,〈陸詠的作品〉**, 水墨,圖片版權：張建富提供。



50. **鄧隴生,〈西北雨〉**, 水墨, 60×60公分, 圖片版權：鄧隴生提供。



51. **任淑齡,〈寫生長白山一景〉**, 水墨, 35×35公分, 圖片版權：任淑齡提供。



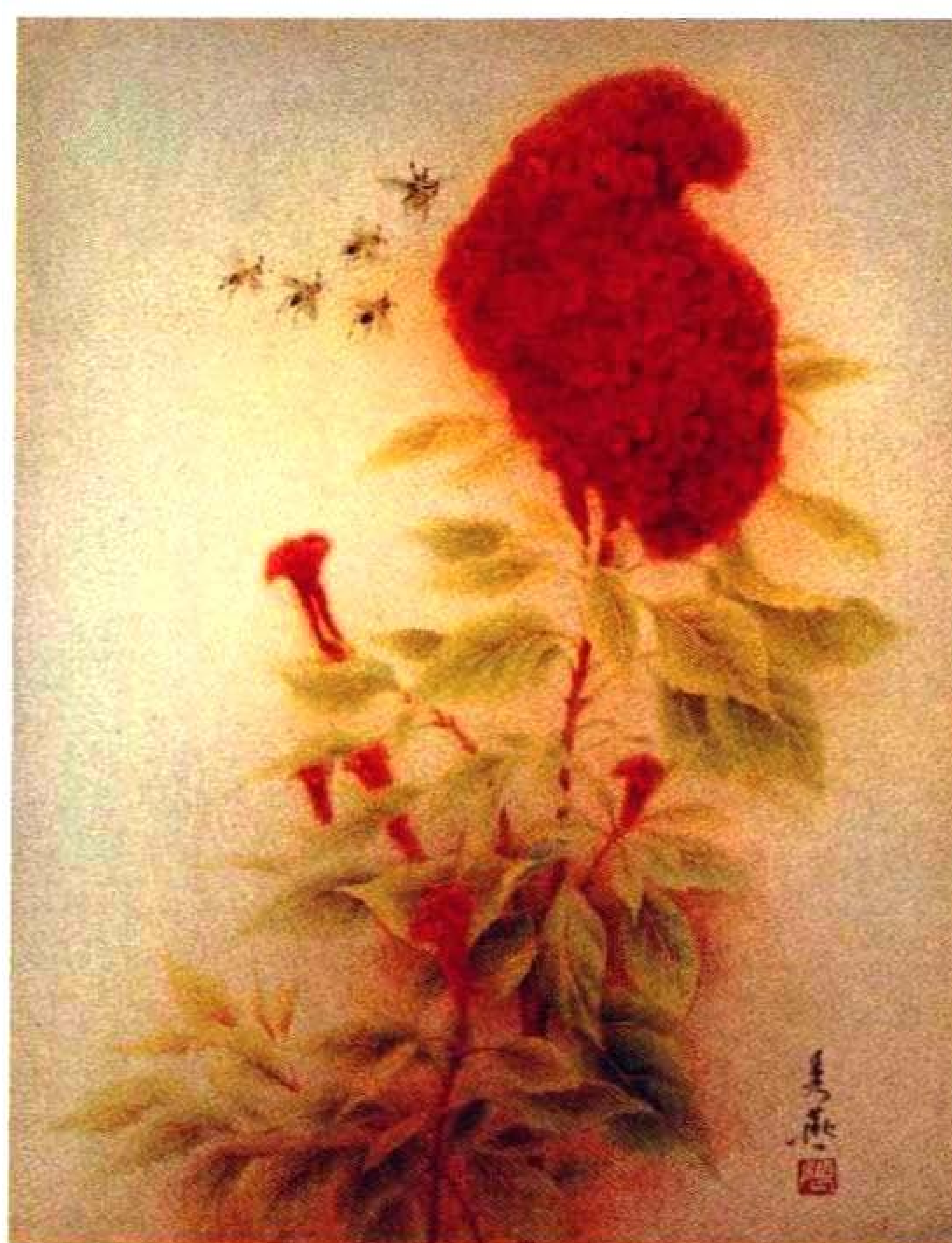
54. **孟昭光,〈兒時回憶〉**, 水墨, 140×46公分, 圖片版權：孟昭光提供。



55. 楊式昭,〈草堂話舊〉, 水墨, 圖片版權：楊式昭提供。



56. 楊秀櫻,〈油菜花田〉, 水墨, 134×73公分, 圖片版權：楊秀櫻提供。



57. 張秀燕,〈鴻運當頭〉, 1998, 水墨, 47×38公分, 圖片版權：張秀燕提供。



58. 畢敏芝作品, 水墨, (第36屆省展國畫第一名)。



59. 陳瑞應,〈胡適詩意(瓶花系列之3)〉, 2000, 水墨, 68×43公分, 圖片版權：陳瑞應提供。

箏，母親徐明玉擅長書畫）....等等，她們雖然多數仍謹守傳統閨秀繪畫的細緻、秀雅畫風，但是，和她們的前輩相較，這一代女性水墨畫家比較重視寫生的觀念，少數一些中南部的女畫家非常喜歡用亞熱帶瑰麗明亮的色彩，來描寫常民生活的題材，技巧上有時更偏向水彩或膠彩畫的效果。戰後出生的水墨畫家不再像以前的傳統文人書畫家，那麼在意筆墨的品質和氣質的高下，反而更用心於題材的變化和色彩的豐富趣味，由水墨而更傾向於彩墨。

台灣歷代以來學習傳統水墨書畫的女性人口，在民間各地許多角落一直存在，只是從來很少被認眞看待。第二次世界大戰結束以後，渡海來台水墨書畫的師資遽增，更加速閨秀畫家人口的成長，但是幾乎都屬於休閒自娛或業餘式的畫家，能夠自成一己之風貌者，可謂鳳毛麟角，人數還是極其有限。這些延續中國閨秀藝術傳統的女性書畫家，多數來自中上階級的家庭，她們以丹青自娛，不但可以提昇自己的身份與氣質，而且三五成群一起拜師習藝，也是高貴人家婦女社交生活的一種行爲模式，不但在大陸來台的外省官場、公教圈內是如此，其實本省在地方上名門望族富戶之間，亦是如此。閨秀藝術，全然是中國文化的特殊產物，在西方文化中無法找到可以類比的樣本。「閨秀藝術家」所意指的內涵與表現形式，其實與西方所謂的「星期天畫家」是截然不同的，而且也不能套用職業與業餘畫家的標準來論高下。這種強調女性氣質和社交身份的特殊類種藝術，正是「藝術生活化，生活藝術化」的一種極致成果，所以在台灣1970年代以後物質生活水平昇高的同時，閨秀藝術家的人口亦隨經濟成長而與日俱增。本土閨秀藝術是台灣在戰後經濟繁榮以來所形成的一種獨特生態，這些遍佈各地的本土閨秀藝術家，竟然和男性所主導的本土意識西洋繪畫風潮幾乎不產生任何關連，這種兩性疏離的藝術發展走向，倒是一個耐人尋味的研究課題。

1970年代鄉土主義的風行，似乎也帶動恢復了日據時代東洋畫的傳統，不但膠彩畫在中台灣快速復甦，很快感染到南北各地，而且台灣的水墨畫壇更進一步加強、重視寫生的運用，以及偏好鮮豔的亞熱帶色彩，將文人畫傳統崇尙淡雅的水墨畫，幾乎都變成色彩明亮、鮮穠的彩墨畫。針對此一時期水墨畫的寫生趨向，藝術史學者蕭瓊瑞對，提出他的觀點：

「『鄉土運動』的潮流終於引導一批更年輕的水墨畫家，開始企圖擺脫遙遠中國傳統給他們的束縛，以一種全新的心情和眼光，重新注視自己腳下的鄉土。『寫生』的意念，在這個時候，逐漸轉化為『寫實』甚至是『密實』的手法。如果說他們是接受師輩畫家寫生觀念的影響，不如說更受到美國畫家魏斯（Andrew Wyeth，1917-）寫實風格的啟發。」【註39】

藝術史學者王耀庭對美國畫家魏斯與台灣鄉土運動之間的關係，有以下的觀點：

「西方抽象表現主義當道以後，也有物極必反的一面，如1960至1970年代，發生巴黎的新寫實主義（New Realism）、風起於美國的超寫實主義（Super Realism），提倡回到生活，走入大眾。.....1949年以來，美式文化隨著美國強大的國勢介入，在民國五十年代，資訊尚未如今發達，當時的《今日世界雜誌》，正是美式強勢式文化下的媒介之一，每期的藝術介紹，或中或洋，以其發行量，影響於藝文界。其中介紹的美國畫家安德魯．懷斯（Andrew Wyeth，1917-）的懷鄉寫實頗受台灣畫人喜好，其後1970年代，配合西方的寫實作風流行，及台灣本身的鄉土運動，使其發展不謀而合。」【註40】

魏斯的懷鄉寫實畫風對台灣造成的影響，另一推動的主力即1975年創刊的《藝術家》雜誌，第二期推出魏斯專輯，而且還在美國新聞處辦專題演講和電影欣賞會，在資訊匱乏的年代，其影響力可想而知。【註41】對於台灣「鄉土寫實」水墨畫的形成，楊宗坤的觀點是：

「70年代以後，隨經濟成長的自信，自我主體的意識的要求漸漸成形，其中本土化、鄉土化的題材即是重新尋求自我認知與認同的起點，寫生的觀照自此逐步從山山水水的純粹自然，轉向人為風景，或器用文明的表現，具有強烈的現實性，尤其結合照相寫實所運用的或幻燈片投影，對外物形象與質感的要求更高。」【註42】

1980年代以後延續本土寫生水墨畫風的女性藝術家也不在少數，早期即有陳霖（河南，1925-，善書法）、黃惠貞（桃園，1935-）、張福英（苗栗，1936-）、羅芳（湖南長沙，1937-）.....等等，已開風氣之先，在她們創作中常以寫生取材。至於戰後出生的一代，無論從學院系統接受正式的美術教育，或私人拜師習藝者，多數都改變了臨摹古畫爲主的學畫過程，而傾向從寫生入手，並且不乏以實景寫生爲重點的創作者。鄭蕙香（台南縣，1947-）、林麗華（台北，1949-，善書法、篆刻）、周秀娥（台北縣，1949-）、高碧玉（台北，1951-）、高惠芬（雲林，1951-，善水彩）、簡品淑（彰化，1951-，台大植物病蟲害系畢業）、王素貞（台北，1952-）、徐素霞（苗栗，1954-）、李金環（台南縣，1955-



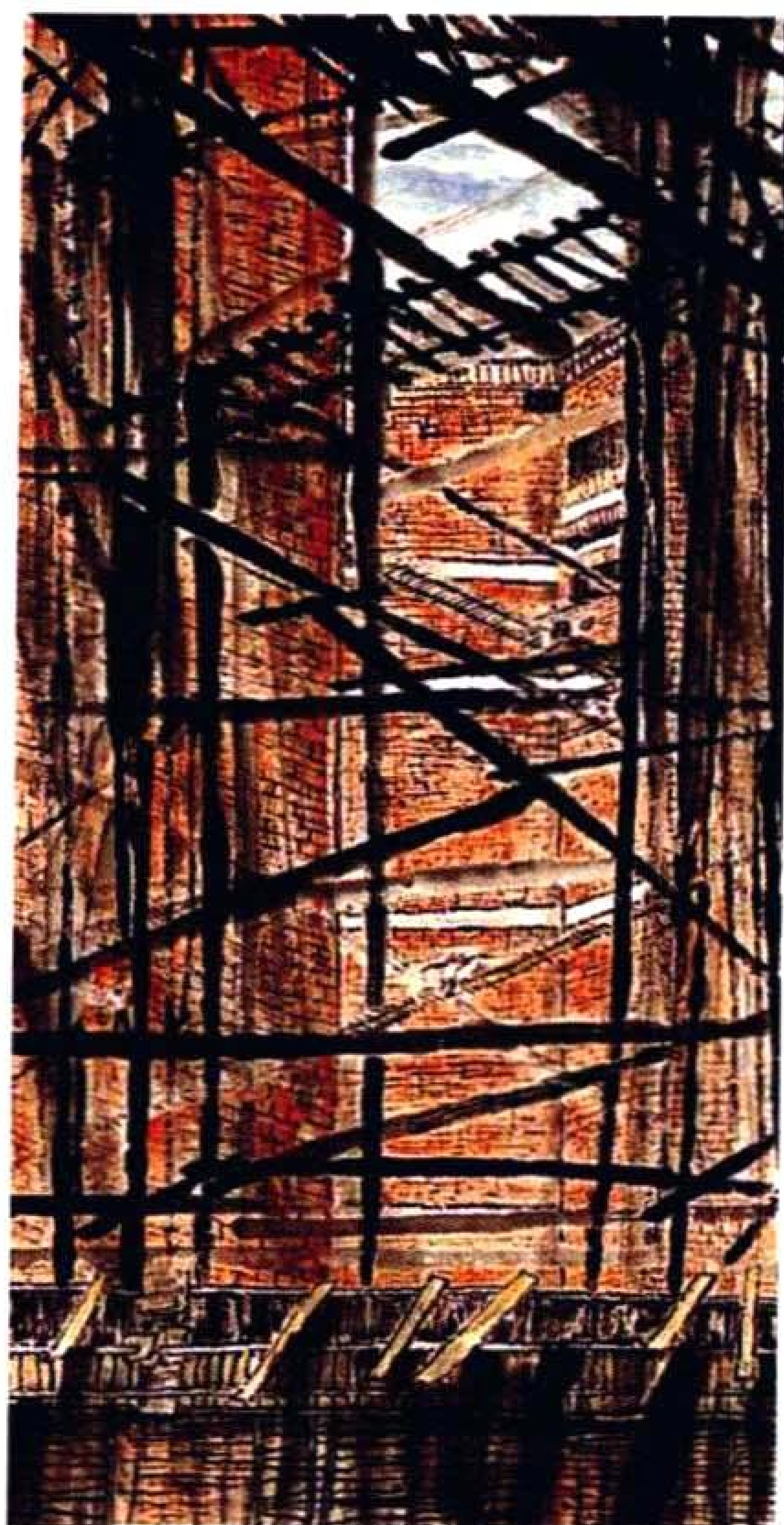
61. 黃惠貞,〈海誓山盟〉,水墨,56×89公分,黃惠貞提供。



62. 林麗華,〈黃河水〉,1995,水墨,91×26公分,圖片版權:林麗華提供。



63. 周秀娥,〈北海道冬景〉,水墨,91×62公分,圖片版權:周秀娥提供。



65. 高碧玉,〈萬丈高樓平地起〉,1993,水墨,69×135公分,周孝友先生收藏,圖片版權:高碧玉提供。



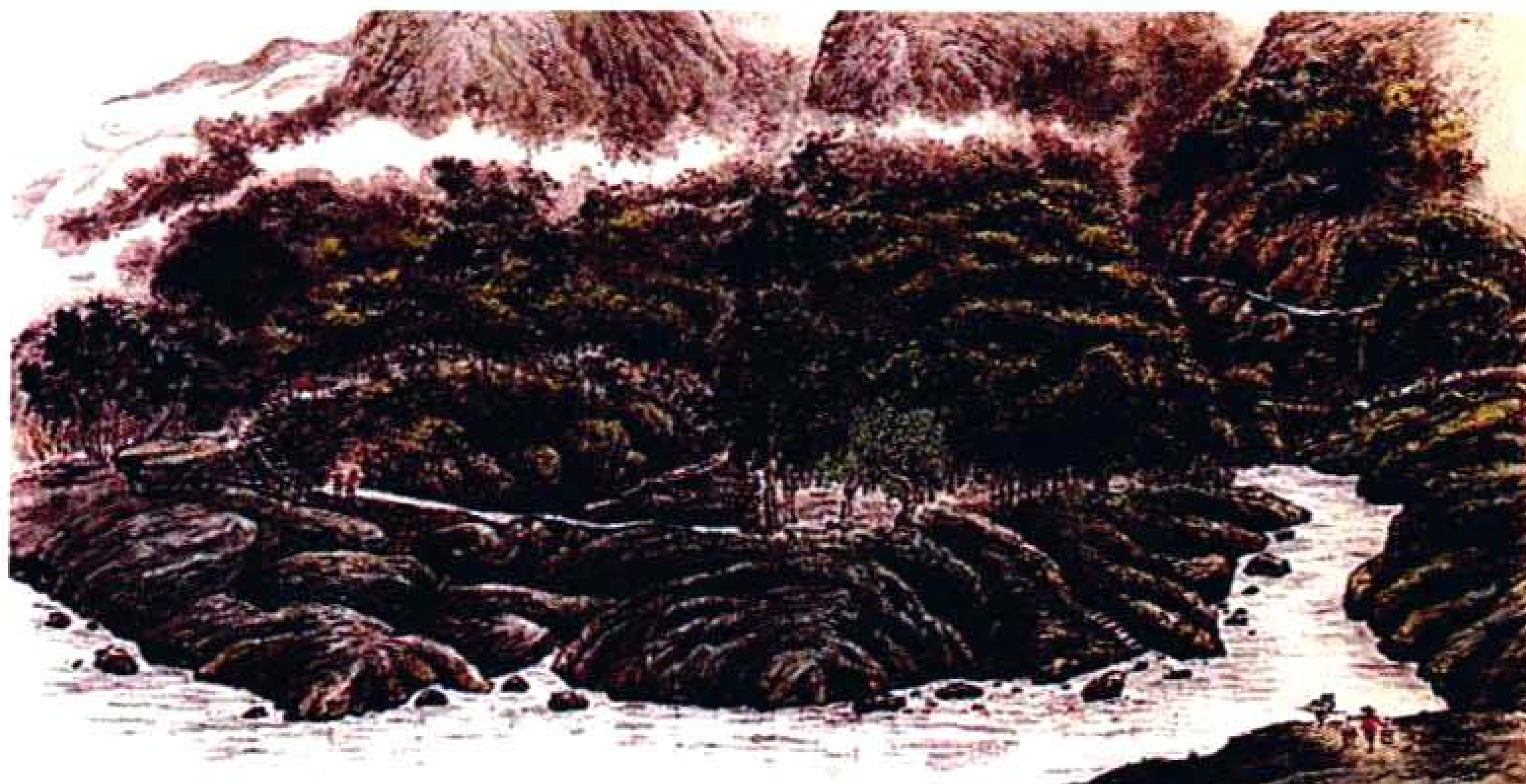
64. 周秀娥,〈壺口瀑布〉,水墨,61×106公分,圖片版權:周秀娥提供。



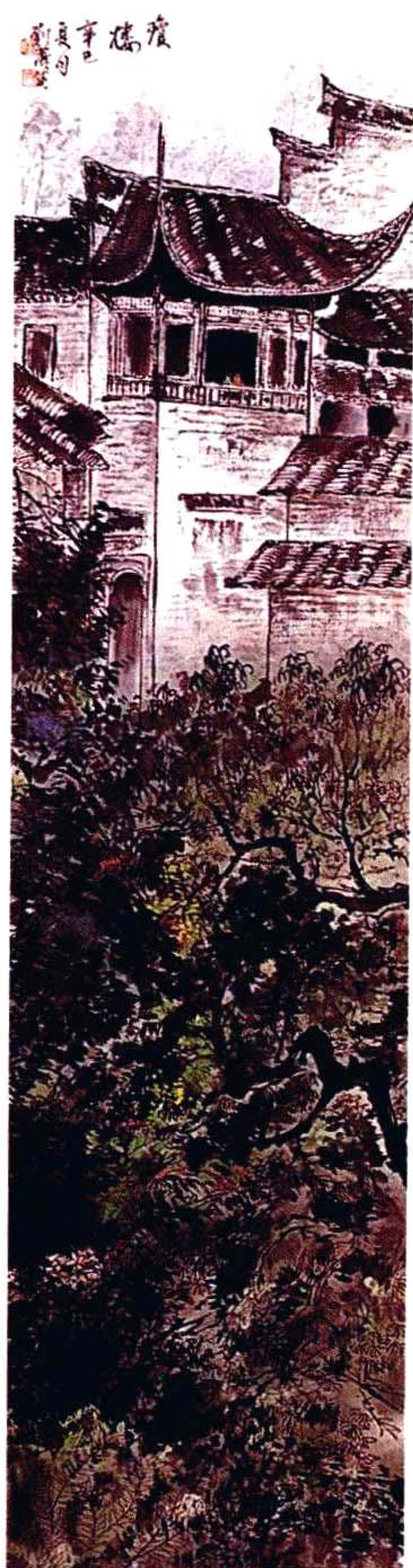
66. 簡品淑,〈陽明山瀑布〉,2001,水墨,35×140公分,圖片版權:簡品淑提供。



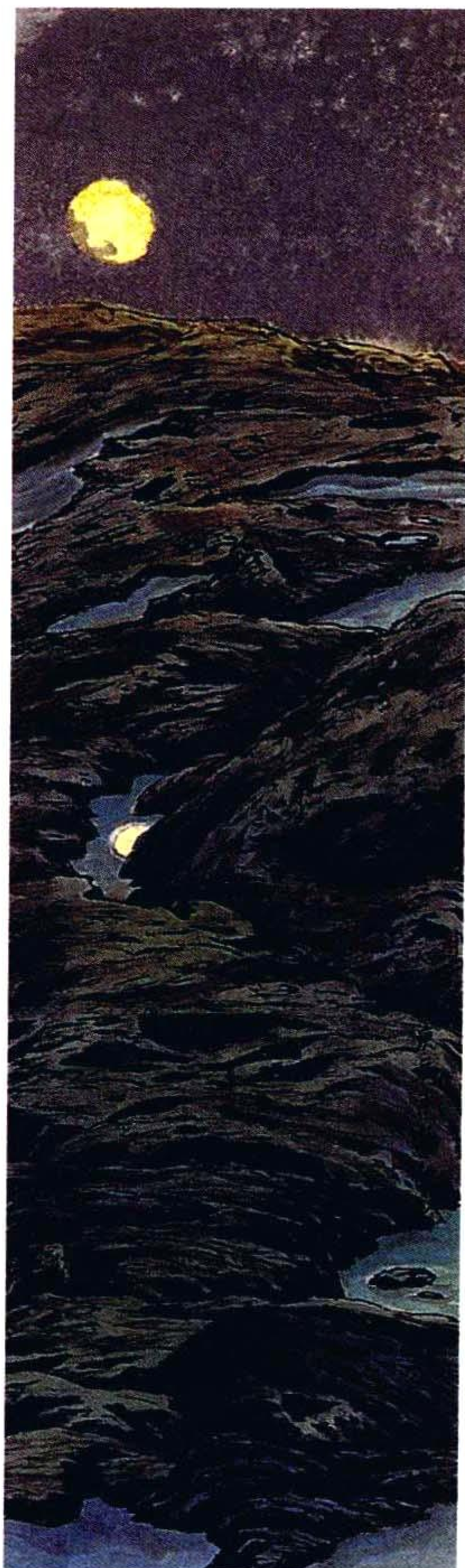
67. 林淑女,〈逐夢-(3)〉, 1995, 水墨, 109×78公分, 圖片版權：林淑女提供。



69. 田美秋,〈杉林溪記情〉, 水墨, 137×70公分, 圖片版權：田美秋提供。



68. 劉麗英,〈瓊樓〉, 2001, 水墨, 35×138公分, 圖片版權：劉麗英提供。



70. 田美秋,〈心月〉, 水墨, 90×26公分, 圖片版權：田美秋提供。



71. 李惠貞,〈張家界勝景〉, 2000, 水墨, 68×135公分, 圖片版權：李惠貞提供。

）、林淑女（台南，夫婿爲書畫家陳宏勉，1955-）、劉麗英（台北，1955-）、田美秋（高雄，1956-）、李惠貞（金門，1959-）.......等等，她們都經常以實景寫生爲題材，尤多記錄遊歷的作品，這一點是古代中國的閨秀畫家所無法想像者。現代婦女的生活空間不再拘限於自家庭院以內，出外旅遊的機會並不亞於男性同輩，記遊的繪畫題材在女性畫家作品之中，也就十分普遍了。以上寫生爲重的藝術家之中，林麗華與林淑女兩人除了繪畫以外，也都兼善書法與篆刻，林淑女尤擅精細的工筆白描，同時也喜歡暈染斑爛的色彩。

日據時代殖民政府引進的東洋畫，在第二次世界大戰結束以後，隨國民黨政府遷台的水墨畫家無法認同東洋畫爲國畫，兩個系統所產生的正統之爭，結果造成東洋畫種的膠彩畫在省展中落敗而迅速沒落。其實導致膠彩畫發展困難的原因並不僅於此，還有東洋畫師資的來源在戰後嚴重不足，而且留學人口出國路線的轉變，由早期熱衷於赴日本，而在戰後則偏向赴美，也都相加成爲壓抑膠彩畫發展的阻礙因素。東洋畫的傳統一向注重寫生與色彩的表現，在1980年代復甦的膠彩畫，必然也曾受到本土寫生水墨畫風的影響，而寫生的觀念也相對助長了膠彩畫的地位，本土寫生水墨畫與膠彩寫生畫之間的關係在1980年代以後，更加密不可分。台灣省膠彩畫協會在1981年成立初時僅有56位成員，進入2000年紀元時已成長了一倍。膠彩畫協會是學院以外的另一項教學系統，主要活動空間在各地區的文化中心（文化局），以辦理膠彩研習班的方式，來培養社會人士學習膠彩畫的創作，並且推廣膠彩畫的欣賞人口與水準，每年度也都安排在各地文化中心（文化局）巡迴展出。【註43】林之助教授的門生林星華（台中，1932-）於膠彩畫協會成立初時即加入，並擔任歷屆理事、監事的職務。其他屬於台灣省膠彩畫協會的女畫家除了陳進、黃早早、林阿琴、郭禎祥等第二、三章討論過的幾位前輩，還有唐雙鳳（彰化，1935-，善水墨、油畫）、莊芍藥（澎湖，1937-，善水墨、刺繡）、郭香美（台北，1943-）、邱蕙玉（桃園，1947-）、呂燕卿（新竹，1948-）、劉書鴻（彰化，1950-）、張瑞蓉（桃園，1951-）、陳淑嬌（台南，1951-）、黃玉花（桃園，1952-）、陳嬋娟（高雄，1953-）、蔡雙梅（新竹，1955-）、詹玉瑾（彰化，1957-）、王碧枝（台北，1958-）、范素鑾（新竹，1958-）、李貞慧（台北縣，1961-）、周靜玫（屏東，1961-，善水墨）、周鈺婷（南投，1963-）、楊淑嬌（新竹，1963-，善水

墨)、劉玲利(台北,父爲膠彩畫家劉耕谷,1964-,善版畫)、陳淑宜(台北,1964-)、梁淑娟(台中,1964-)、陳明逾(高雄,1965-)、陳慧如(彰化,1965-)、詹秀蘭(花蓮,1965-)、張貞雯(彰化,1966-)、王曉儀(台南,1967-)、羅慧貞(台中,1967-)、廖瑞芬(台中縣,1968-)、張碧珠(台中,1970-)、林慧珍(台中,1973-)、謝靜玫(苗栗,1975-)……等等。另外,原本學水墨畫的張淑德(台北,1955-,善書法、篆刻)在1990年代後期才赴日研習正統的日本畫,返國後延續了台灣日據時代早期東洋畫的傳統,對台灣當代藝壇而言,反而是比較少見的例子。

1980年代膠彩畫復甦的轉機,除了上述的膠彩畫會以外,學院美術教育所扮演的角色,更是關鍵性的重要動力。台灣從戰前的師範學校美術課程,到戰後的大專院校美術科系的專業訓練,一直是培養台灣藝術人才的主要管道。1985年林之助教授在台中地區的東海大學,開設戰後以來首創的膠彩畫課程,將膠彩畫正式納入學院美術教育的體系之中。【註44】再加上以膠彩畫爲特長的詹前裕教授長期在東海大學幾度擔任系主任的職位,他個人對學院之中膠彩畫教育的推展,尤其功不可沒,在他的努力下甚至成立國內第一家培養膠彩畫創作人才的研究所。繼東海大學之後,其他美術院校也接連開設了膠彩畫的課程,新一代的學習人口因學院教育的空間而快速增長。因此,目前積極從事膠彩畫創作及教學的藝術家,多數出生於1960年代以後,也就是在1980年代中期以後入學的一代。



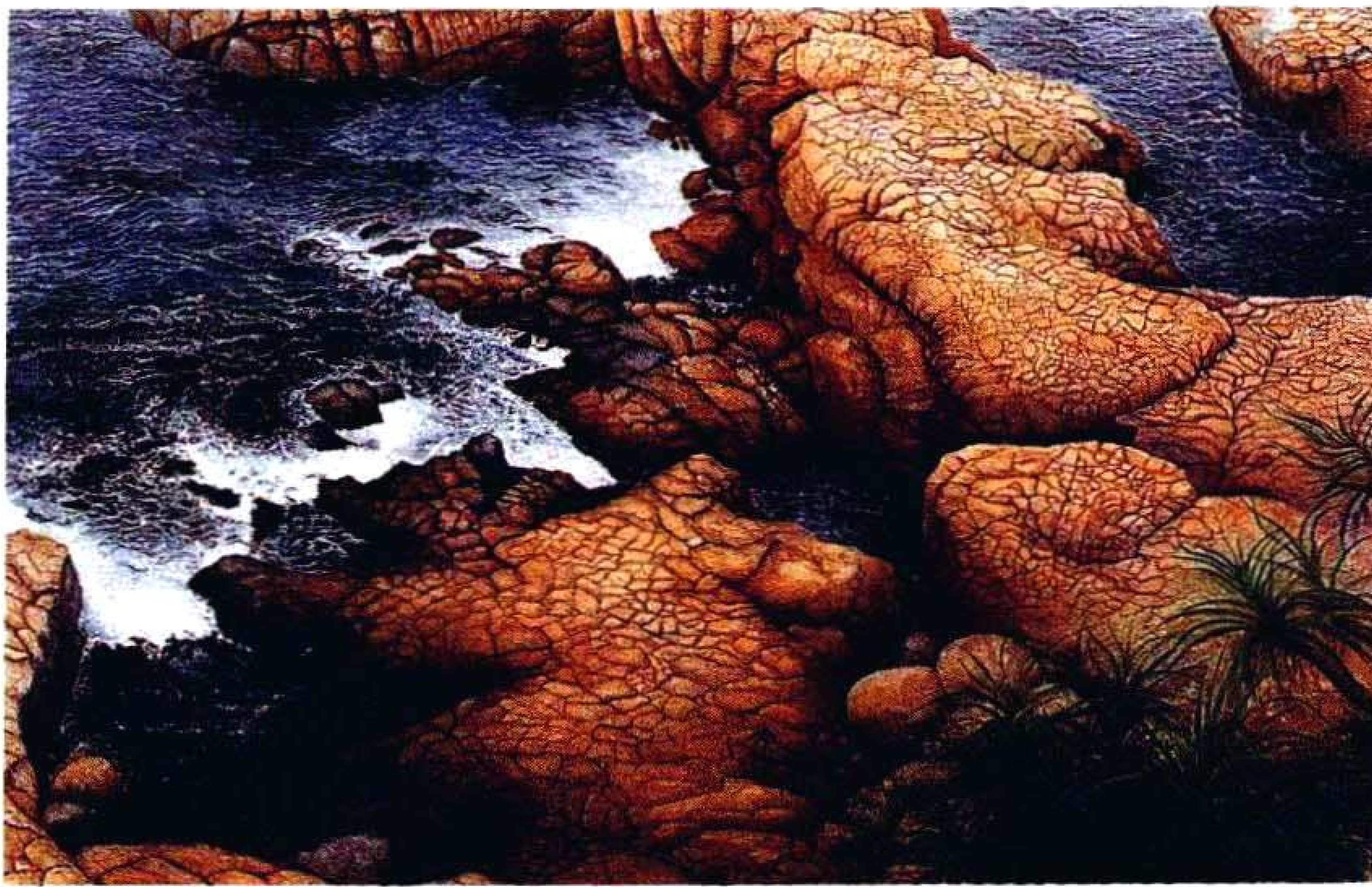
72. 唐雙鳳,〈細讀根源〉, 1996, 膠彩, 130×97公分, 圖片版權:唐雙鳳提供。



73. 莊芍藥,〈好彩頭〉, 2001, 膠彩, 20F, 圖片版權:莊芍藥提供。



74. 陳淑嬌,〈醍醐灌頂〉, 1985, 膠彩, 80P, 圖片版權：陳淑嬌提供。



75. 王碧枝,〈浪跡岩影寫北濱〉, 1995, 膠彩, 145×126公分, 圖片版權：王碧枝提供。



76. 李貞慧,〈樹之夢〉, 1995, 膠彩, 73×73公分, 圖片版權：李貞慧提供。



77. 李貞慧,〈風的纏綿(II)〉, 1997, 膠彩, 73×73公分, 圖片版權：李貞慧提供。



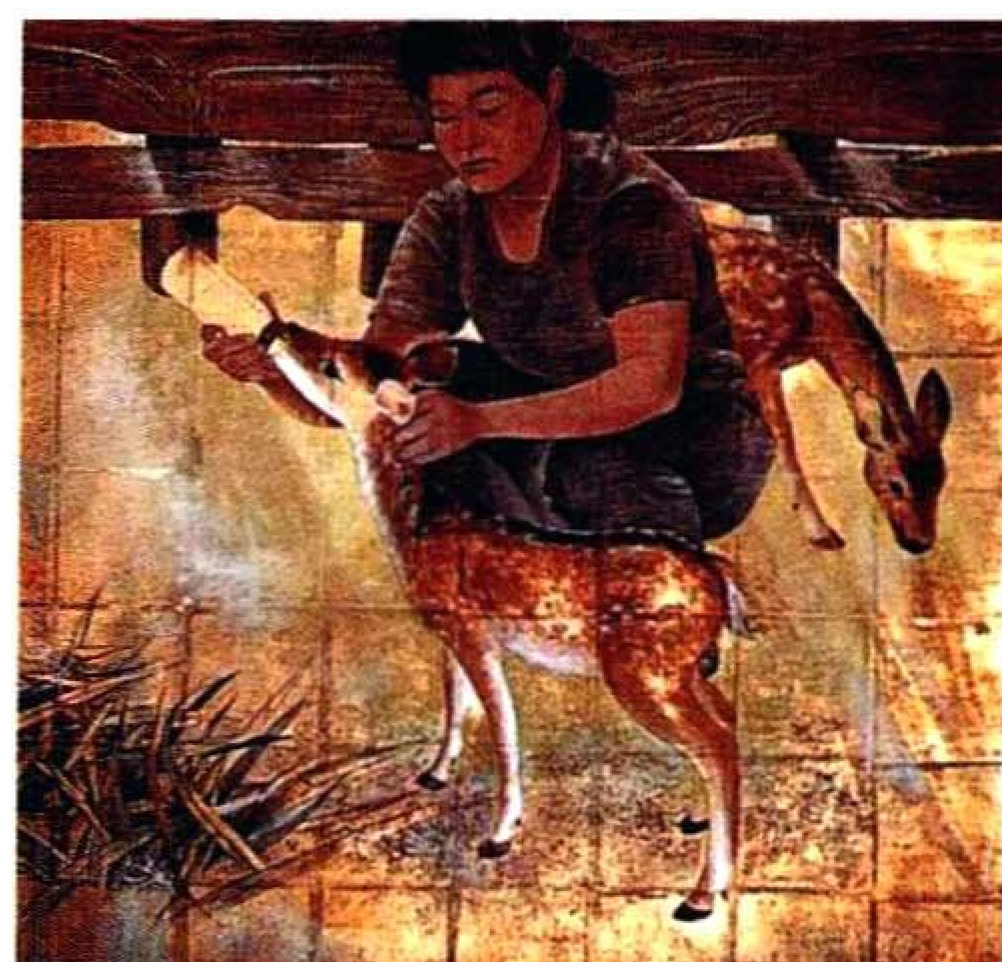
78. 劉玲利,〈春〉, 2001, 膠彩, 208×122公分, 圖片版權：劉玲利提供。



80. 張貞雯,〈PAPAYA與天空之間〉, 1996, 膠彩, 233×183公分, 第28回日展入選, 收藏：國立台灣美術館, 圖片版權：張貞雯提供。



79. 劉玲利,〈秋〉, 2001, 膠彩, 208×122公分, 圖片版權：劉玲利提供。



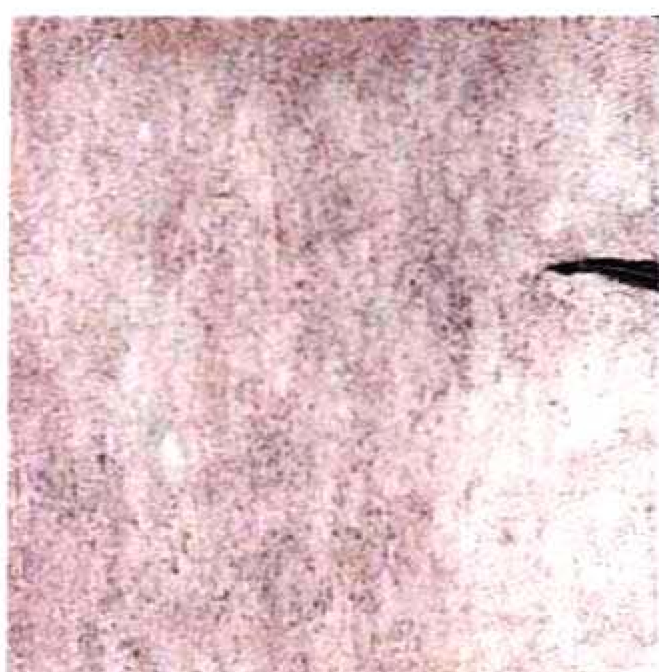
83. 廖瑞芬,〈哺〉, 2002, 膠彩, 100×120公分, 圖片版權：廖瑞芬提供。



81. 羅慧貞,〈供養〉, 1998, 膠彩, 145×112公分, 圖片版權：羅慧貞提供。

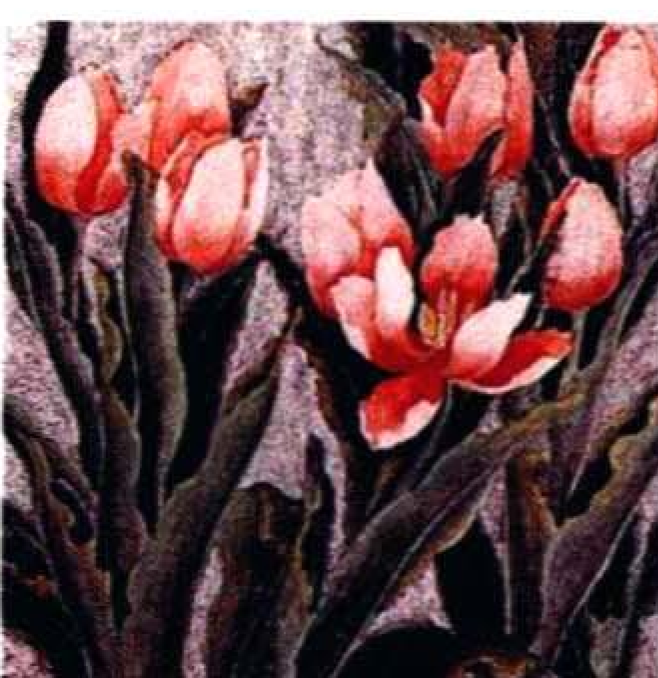


84. 張淑德,〈櫻花〉, 膠彩, 12F, 圖片版權：張淑德提供。









82. 羅慧貞,〈兩種境地〉, 2001, 膠彩, 63×63公分, 圖片版權：羅慧貞提供。

羅芳(湖南長沙，1937-)自幼受到家學淵源的陶養，高中時代曾向袁樞真學習素描、寫生，考進師範大學藝術系以後，還在課餘跟隨吳詠香學畫，融合中西。羅芳於1961年從師範大學藝術系畢業後留任助教，1963年即獲得第16屆全省美展國畫組第一名。她的夫婿，水墨畫家沈以正教授為文討論羅芳的美術創作觀時提到：

「羅芳在五十二年即榮獲全省美展國畫組的首獎，筆墨的渾厚，得自天賦，張隆延先生曾譽為當時的年青一輩，以為她可以與江兆申、傅申並列為三。她早年由於擔任黃君璧、溥心畬等多年助教，故開始授課及創作時，抱定『行萬里路』的宗旨，足跡遍及寶島及世界各地，七十年歷史博物館邀大千先生等名家合繪『寶島長春』二一五尺巨幅作品時，她為參與合繪的唯一女畫家。」【註45】

羅芳日後經常獲邀在國內外水墨畫聯展中展出，同時在教育崗位上作育英才，她於1971年升任副教授，至1989年後畫風更有耳目一新的突破，在1991年她升任教授，至今累積四十年漫長歲月奉獻教職，卻從未間斷她的創作生涯，在她的同輩女性藝術家中屬於比較少見的例子。在她的文字中曾表示：

「常聽人說：『你是女國畫家中，畫得最好的』我相信很多女性藝術工作者一定都得到過如此的贊美，藝術的批評豈能分性別，這樣的誇讚不是充滿對女性的不敬！女性的能力決不亞於男人，在傳統的禮教下，我們需要額外的付出精力專注家務，因此我們的成就格外顯得卓越，更應為社會珍惜和重視。」【註46】


85. 羅芳,〈重重疊雨〉, 1990, 韓國紙、墨、中國顏料, 90×60公分, 圖片版權：羅芳提供。

羅芳歸功於她的夫婿，對她的才華的贊賞和支持，長年雇請幫傭，使她不必身陷在繁瑣的家務事中，而且亦可隨抽身出國參加展覽或寫生旅行，這都是使羅芳在教學以外亦能專注於創作，藝術生命得以發光的重要因素。

1989至1990年間，羅芳畫風丕變的原因，一方面是她從「師古」中得到了突破，另一方面是她多次出國展出的遊歷，使她吸收到更多元化的時代訊息，加以兒女皆已成年離家就學，自己可以有完全自主創作的時間，昔日的用筆老辣，更一變為氣勢雄渾，甚至瀟灑自在到任意抽離形象，而正如她的



86. **羅芳,〈黃山積雪〉**, 1991, 韓國紙、墨、中國顏料, 63×173公分, 收藏：國立台灣美術館, 圖片版權：羅芳提供。



87. **羅芳,〈脈動〉**, 1995, 宣紙、墨、廣告顏料, 46×69公分, 圖片版權：羅芳提供。

夫婿撰文所述：「山川的雄奇巍壯、荒寒微茫，盡現於眼底」的境界。【註47】

水墨畫家也是藝評家，劉國松教授對羅芳的創作有很高的評價：

「從羅芳教授的作品中，可以看到使用紙與布等媒材，應用色料也廣及壓克力與廣告顏料，技法也包羅萬象，以她的『窗外』為例，表達她對現代人由玻璃窗中豁然遠眺的理念，隱喻了現代人在居室中的抑鬱，渴望古人仰慕林泉的自由奔放，層層的山巒，片片的林泉，是東方老莊空靈無為的心境，是由傳統精神出發，跨越時空的限制，融和了東方的空靈與沈潛。所以說她不但在形式上略去了傳統，意識中涵詠了東方的理念，的確是匠心獨具的佳作。」【註48】



88. **羅芳,〈窗外系列一春〉**, 2000, 畫布、墨、壓克力彩, 146×165公分, 圖片版權：羅芳提供。

李重重(安徽屯溪出生，原籍河北省邢台縣，1942-)幼年隨家人來台，定居於南臺灣，父親是出身於北平京華藝術學院的李金玉，所以從小在藝術氣息濃厚的家庭中成長，小時候就展露她的繪畫天才。李重重1965年畢業於復興崗學院美術系，1971年在凌雲畫廊舉辦第一次個展，發表她半抽象的水墨作品。她承認當時傾向於畫抽象的作品，確實曾受到「五月畫會」劉國松等人的影響。此後，李重重應邀經常在國內外參加各類展出，而1977年的歐洲之旅，使她接觸到西方的抽象藝術，更令她體驗到中國畫必須注入現代觀念的內涵，促使她成為台灣現代水墨畫的開路前鋒。



89. 李重重,〈外來的信息〉, 1988, 水墨設色紙本, 88×90公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。

1985年以後，李重重的作品突破傳統山水的表現技巧，以重彩、厚墨大塊渲染的方式，再組合簡潔的線條和變化多端的點狀，以半自動性的技法，呈現她個人風格突出的抽象水墨畫，是少數難得展歷豐富的女性水墨畫家。水墨畫家也是藝評家劉國松對李重重創作的評語是：

「近數年來，她的畫在水墨－彩墨－水墨之間不停地變化試驗，傳統的筆法與半自動性技巧混合動用，草書的線與西畫的面配合發展，以求達到心意中預期的效果。她作畫的過程相當緩慢，一張內心隱隱約約的山水，要想把它畫出來，可能從開始到完成，需要幾個月的時間。除非小品，她很少有一氣呵成的即興之作。」【註49】



90. 李重重,〈生機〉, 1998, 彩墨, 70×137公分, 圖片版權：李重重提供。

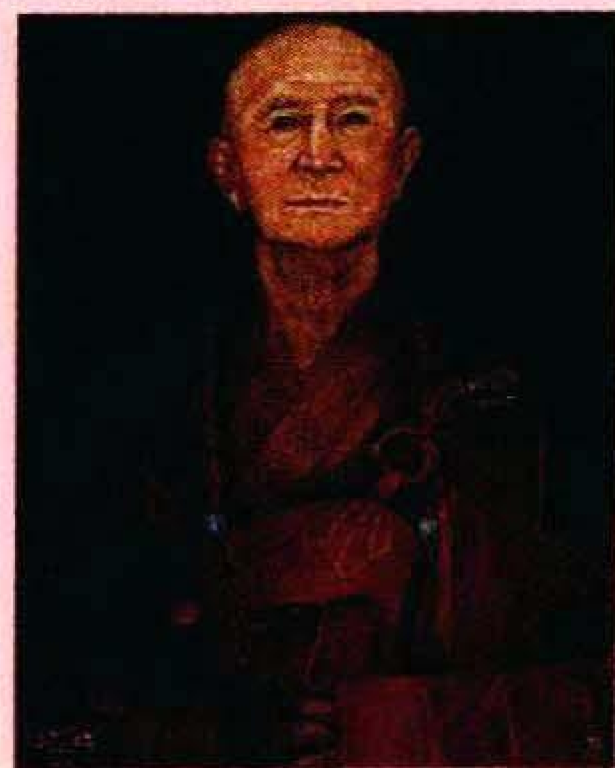


91. 李重重,〈東方再起〉, 1998, 水墨、壓克力彩, 200×210公分, 圖片版權：李重重提供。

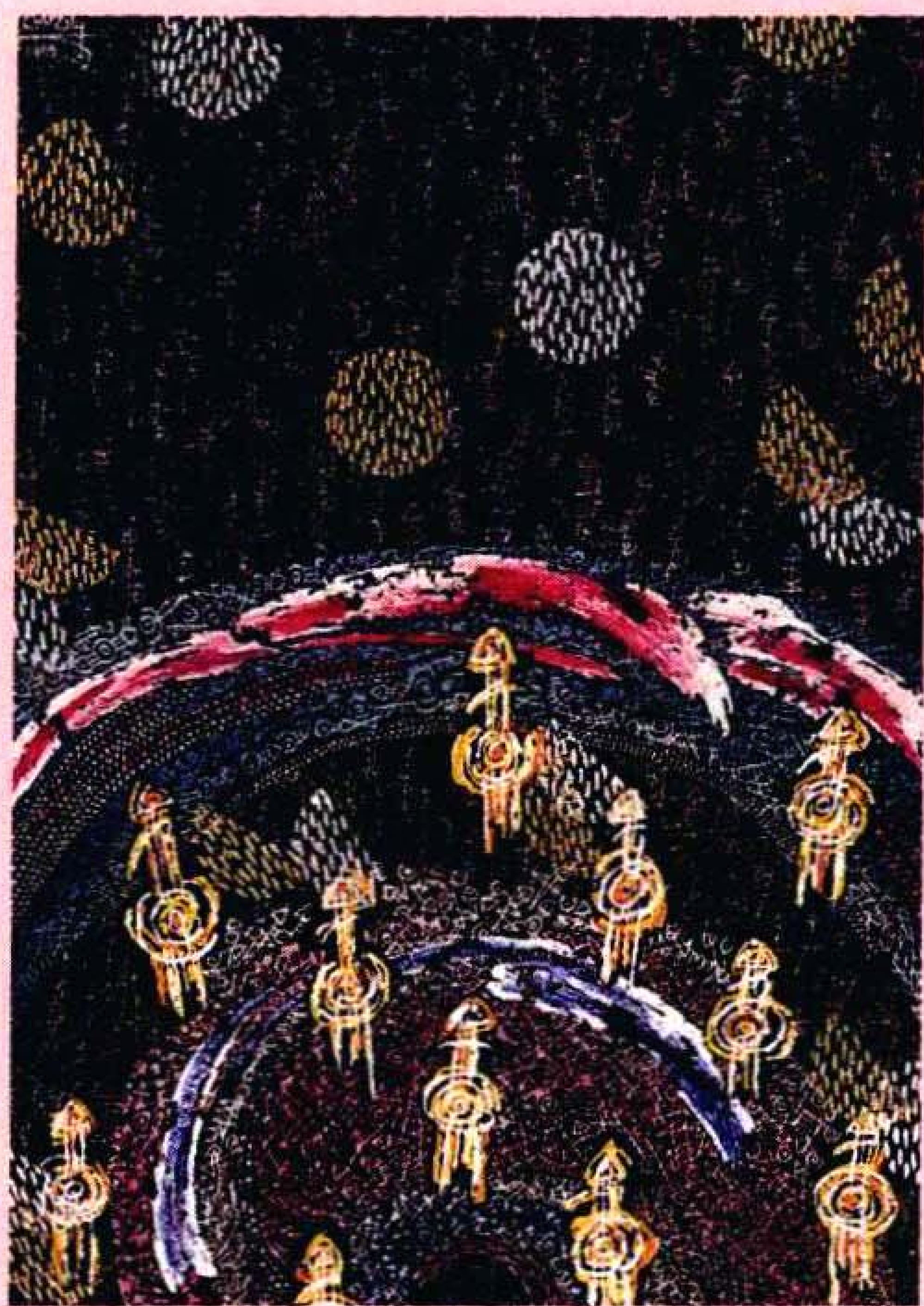
朱麗麗(浙江樂清出生，1948-)原本是國立台灣藝術專科學校國畫組的出身，卻有紮實的素描基礎，同時對雕塑、版畫也都有所涉獵。她於1970年代赴西班牙留學，1984年畢業於西班牙馬德里藝術學院博士班，成為國內少數擁有創作博士學位的女藝術家之一。

留學西班牙期間朱麗麗發展出她自己的「天體符號」，以東方哲學融合抽象畫的形式，探討宇宙存在的課題。她在創作自述中闡釋她自創符號、圖騰繪畫的理念：

「選擇線性、書法性從造型之『全無』探心能、心性之『無限性』，構築抽象精神性符號表現在拙作畫面，非因赴西班牙留學時，架構傳統中國繪畫棟梁之線性、書法性兩者特性，為西方藝術家擇作創作表現的主體，然其結構迥異於西方長期持密實"塊面"為繪畫描繪之技法相異，為其『歷史的否定』，東方美學思維又具高難度與玄奧性，西方藝術家難以現出如東方藝術家外放流暢、自在性的精華，而僅流為藝術菁英界間的對談，故1979年受邀在馬德里儲蓄銀行做旅西班牙第一次個展，即嘗試實驗線性、書法性兩者特性，從形之『全無』起，



92. 朱麗麗,〈印順導師〉, 1993, 粉彩, 50×65公分, 圖片版權：朱麗麗提供。



93. 朱麗麗,〈天外天〉系列之一, 1995, 水墨, 109×79公分, 圖片版權：朱麗麗提供。

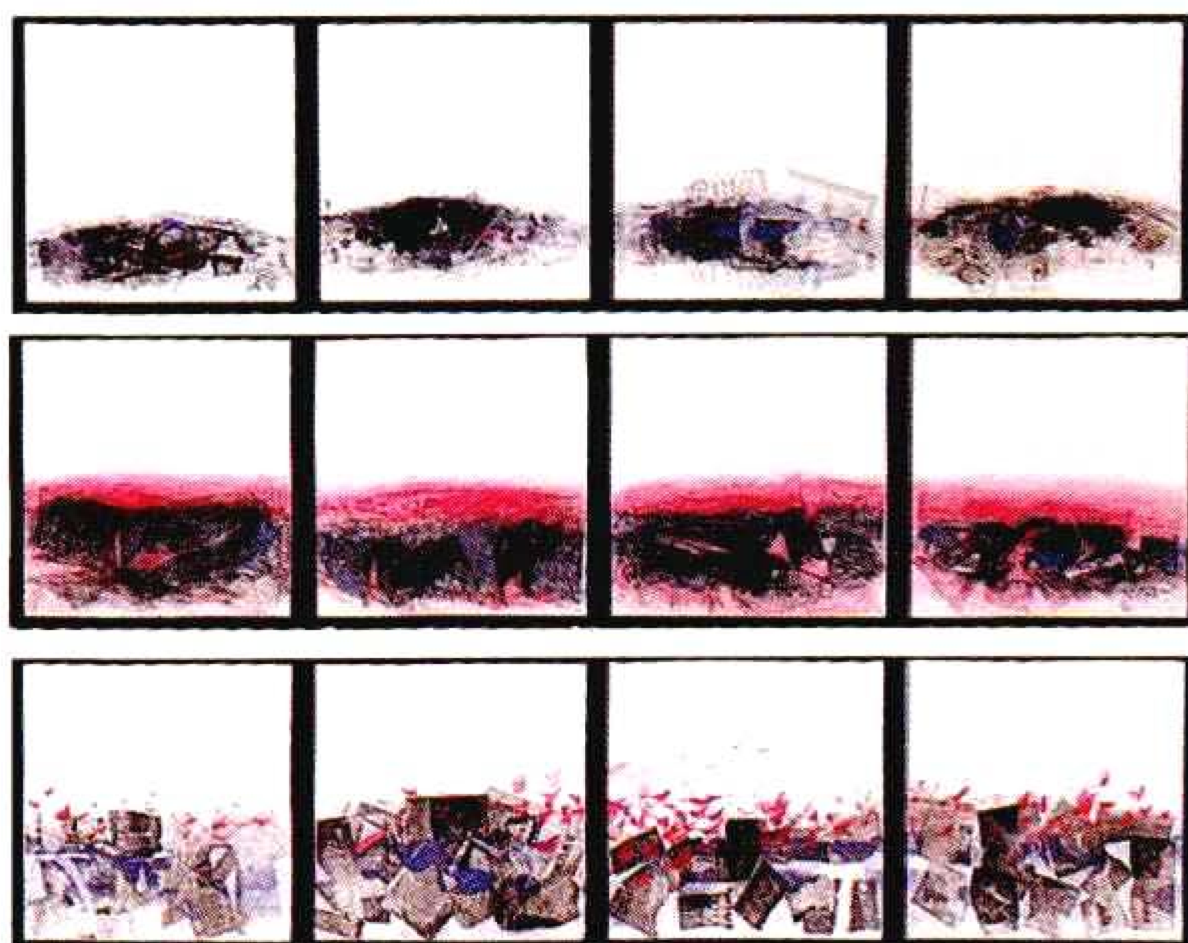
朝向探心能、心性之『無限性』奧秘，創出符號造型的『天體』系列作展，以"型改魂不換"呈現中國繪畫新韻姿。」【註50】

朱麗麗因患有胰島素分泌不全症，血糖經常急速升高而危及性命，必需經常依賴注射以維持正常。她的健康狀況對創作產生態度上的影響，她隨時以極為認真的態度全神貫注於創作，也因此她的創作數量有限，一年僅二、三幅而已。【註51】朱麗麗脆弱的身體與她旺盛的生命力恰好形成對比，充分反映在她跨領域結合音樂、舞蹈和藝術教育推廣的積極表現成果上。

台灣在1980年代以後水墨和膠彩繪畫發展的新風貌，除了採用西方的抽象觀念以外，還結合了其他西方繪畫的理念與技巧，引進媒材的實驗與西方觀念藝術的應用，也都成爲從傳統出發、打破傳統再出發、變化與創新的重要途逕。女性水墨畫家之中，以走抽象水墨路線的羅芳與李重重，參加國內外的新水墨聯展的次數最多，其次是結合觀念藝術與水墨材質實驗的王素峰(嘉義，1948-)，師範大學美術系暨研究所畢業，是水墨藝壇獨樹一幟的人物，她選定「粉紅色」爲個人的標記，從20世紀末開始連續在《藝術家》雜誌每個月都發表《王素峰跨世紀藝術系列》，採取自創品牌這種前所未見的發表手法，也可見她的膽識過人之處。另外在前面第三章討論過的陳明湘，於1966年獲得美國麻州大學藝術碩士回國後，任教於文化大學美術系，目前擔任華岡博物館館長，她在創作方面比較注重水墨媒材的變化與革新，從水墨背景結合各種新媒材的可能性。更早一代的朱瑗(白玉，北平，夫婿爲水墨畫家姜一涵，1934-)，她的創新風格看來是結合了西方抽象的理念，水墨畫家也是藝評家楚戈(袁德星)稱她的作品：

「朱瑗的畫充滿了天真無邪的氣質，無論動物、人、花都是在想像中綻開的；不合章法，但合乎『表現』的純真之美。」【註52】

彭玉琴(新竹縣，1949-)師事水墨畫家胡念祖，原本走的是傳統的路



94. 王素峰，〈粉紅三境界〉，1992，綜合媒材，59.5×59.5公分×(12)，圖片版權及收藏：台北市立美術館。

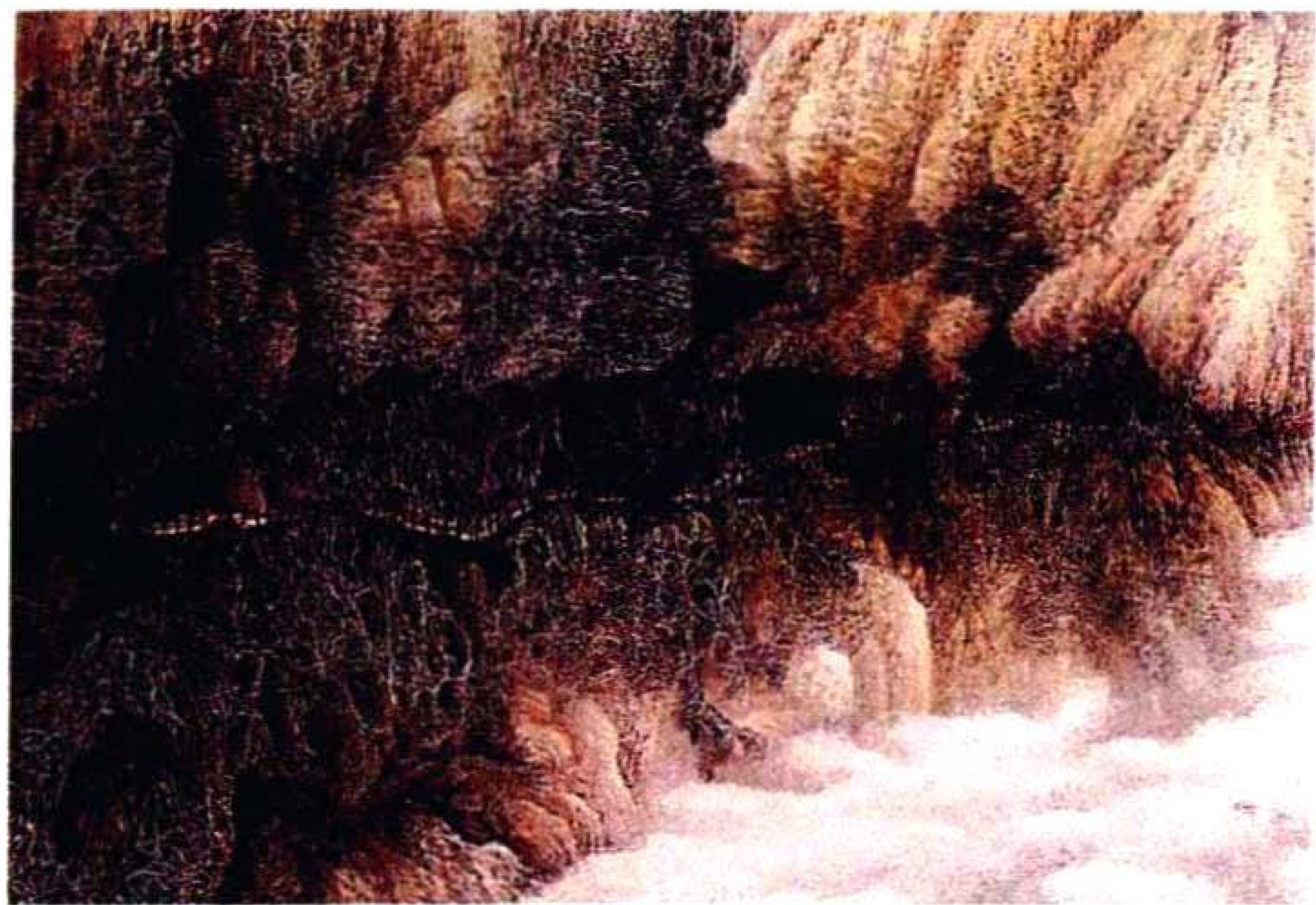


95. 王素峰，〈名牌粉紅系列之一〉，2000，彩墨，180×720公分，圖片版權：王素峰提供。

線，後在媒材方面進行多種實驗，以「流水干」的技法【註53】，表現半抽象的山水風景畫。陳秀娟（韓國漢城出生，夫爲水墨畫家劉平衡，1950-）畢業於中國文化大學美術系，1993年曾赴比利時皇家歷史博物館教授中國水墨畫。陳秀娟認爲水墨創新必需從結構、技法方面重新整合，因此她揚棄傳統模式，以簡筆和以淡墨色塊，有無之間，自成水墨抽象繪畫的系統。洪瓊蕊（1951-）偏好用墨色，從傳統的筆意墨韻發展出強韌有力的線條，以油畫式的濃重色彩形成半抽象的水墨創新方向，已有她自己突出的面貌。水墨畫家也是藝評家洪根深對洪瓊蕊的繪畫發展有以下的分析：

「1982年從傳統筆法胎脫開展，以象徵式的筆觸，或許是皴法的變異、或許是書法的抽離、或許是純粹線的組合，藉之韻律性空間呈現童稚眼光的世界和詩質，在水墨基因的語言工具上，試圖線的解放，在錯雜反覆的線條趣味中，復以水印或拓印的渲染色塊豐沛內容。1995年後作品形態轉向線的符號化，山水、花卉的圖像轉化，幾何塊面，植物圖誌的呈現夢超寫實的影語，而畫面上的『黑』色不斷地沈重釋放出被壓抑的能量，設計性或恣意抹塗的圖像不經意的放置，呈現出不完整性發展的空間，斑駁的肌理自由的率性生發。」洪根深認為「這種充滿矛盾的力量與不安的形式，是經過長期生活體驗過濾而成為真實內心的表現。」【註54】

徐素霞（苗栗，1954-）的水墨創新，係從筆墨運用的變化和材質實驗雙管齊下，她在創作自述中表示她運用「水拓」、「揉擦」、「裱貼」、「壓印」等各種技法，也納入了「意外之趣」的可能性。【註55】林平（1956-）與何慧芬（宜蘭，1956-）都是以西方分析式立體主義切割畫面空間的理念，與中國水墨的暈染相結合，尋找水墨創新的可能性。王怡芳（高



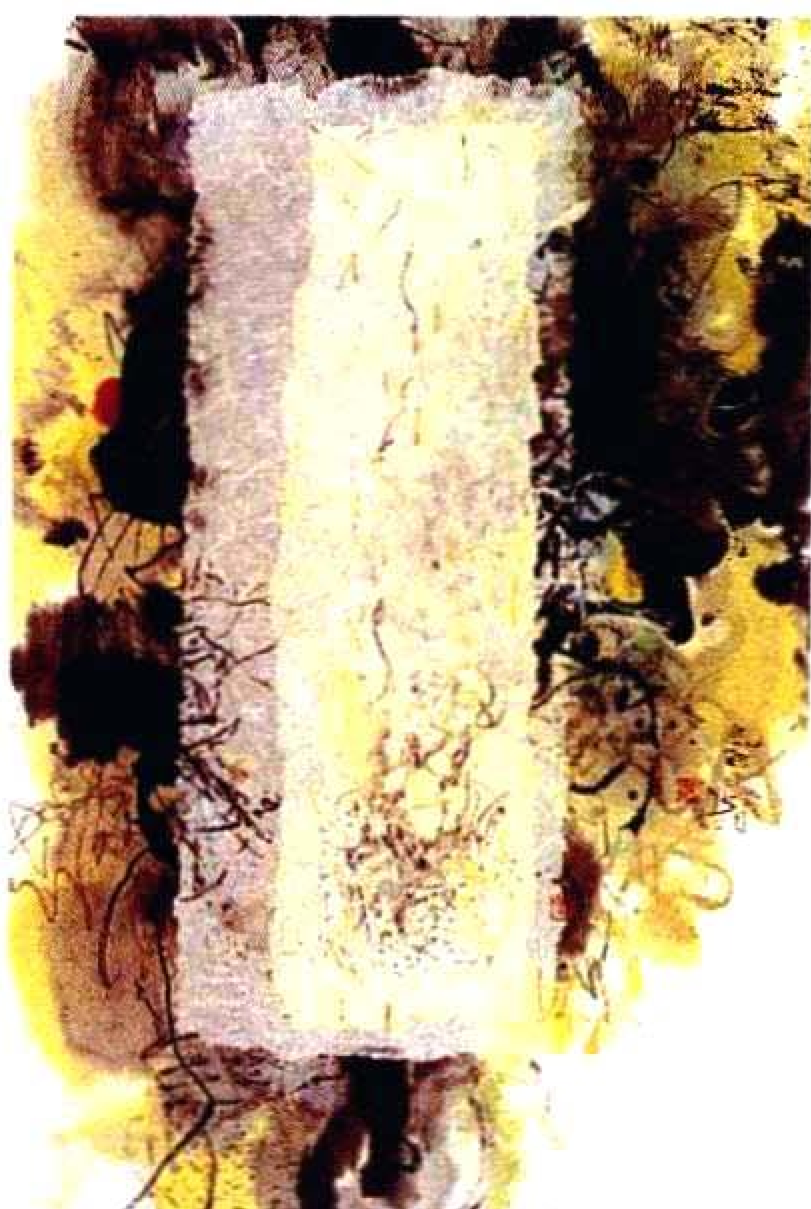
96. 彭玉琴,〈橫貫公路〉, 1999, 水墨, 43×61公分, 圖片版權：彭玉琴提供。



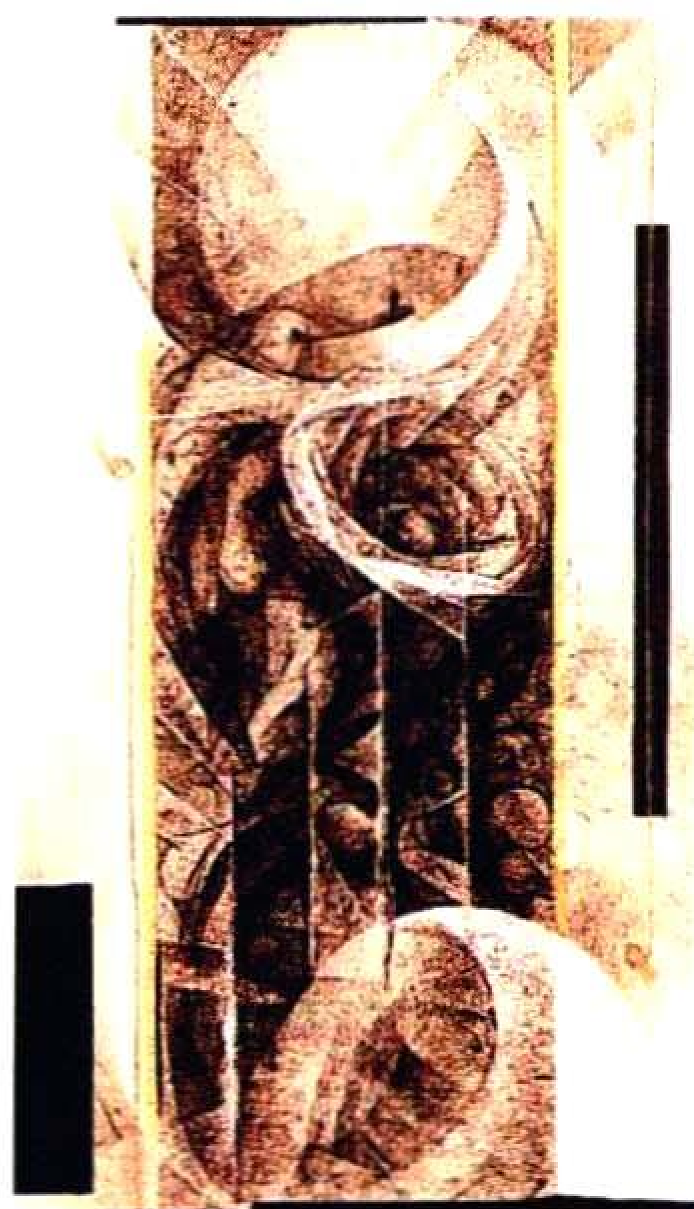
97. 陳秀娟,〈野草〉, 1998, 紙本, 18×15公分, 圖片版權：陳秀娟提供。



98. 洪瓊蕊,〈9701×之夢〉, 1997, 綜合媒材, 111×89公分, 圖片版權：洪瓊蕊提供。



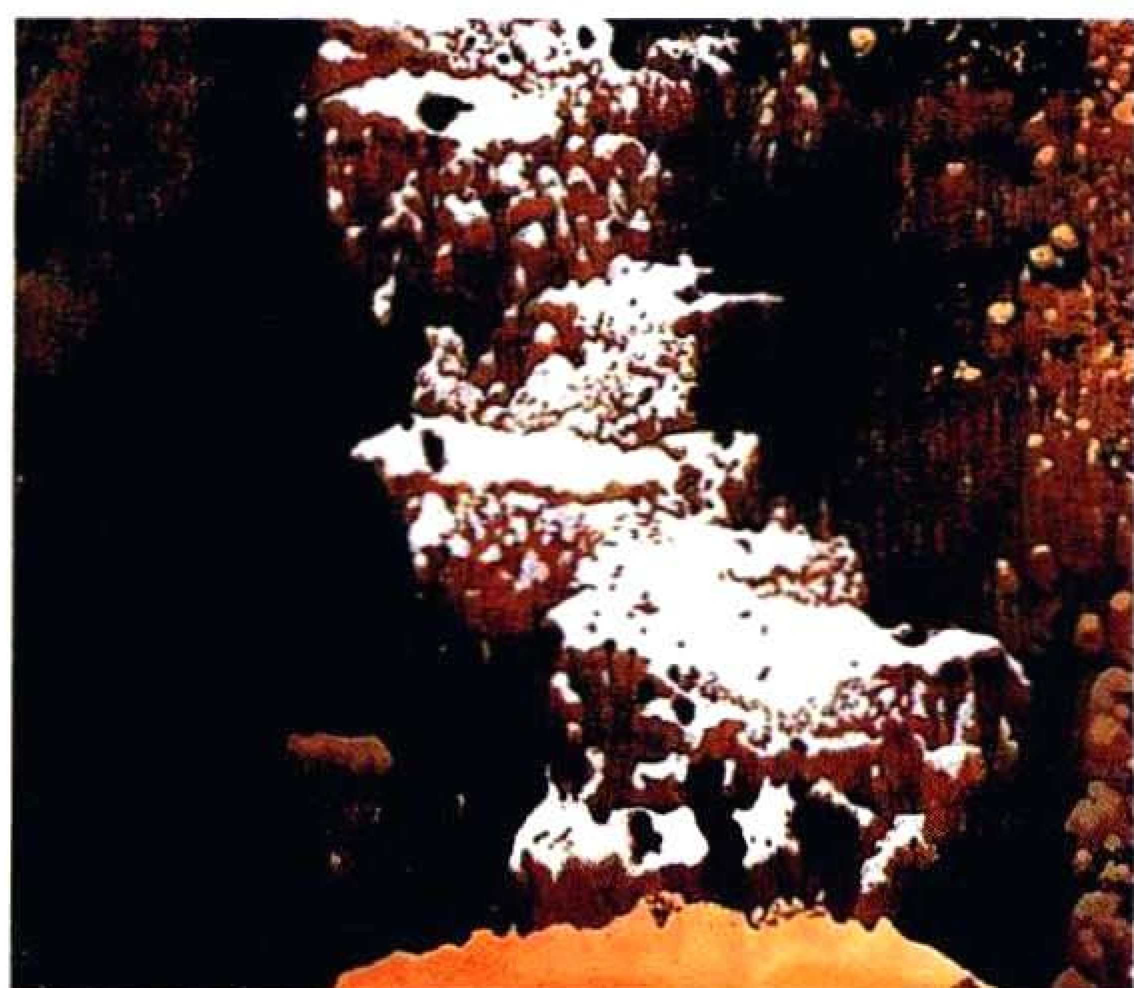
99. 徐素霞,〈止不盡的意念〉, 1996, 水墨與棉紙裱貼, 91×61公分, 圖片版權：徐素霞提供。



100. 林平,〈沸昇〉, 水墨拼貼, 106×180公分, 圖片版權：林平提供。



101. 何慧芬,〈眾裡尋他〉, 2001, 水墨, 66.5×130公分, 圖片版權：何慧芬提供。



102. 高蓮貞,〈雪岩的告白〉, 1993, 混合媒材, 49×56公分, 圖片版權：高蓮貞提供。



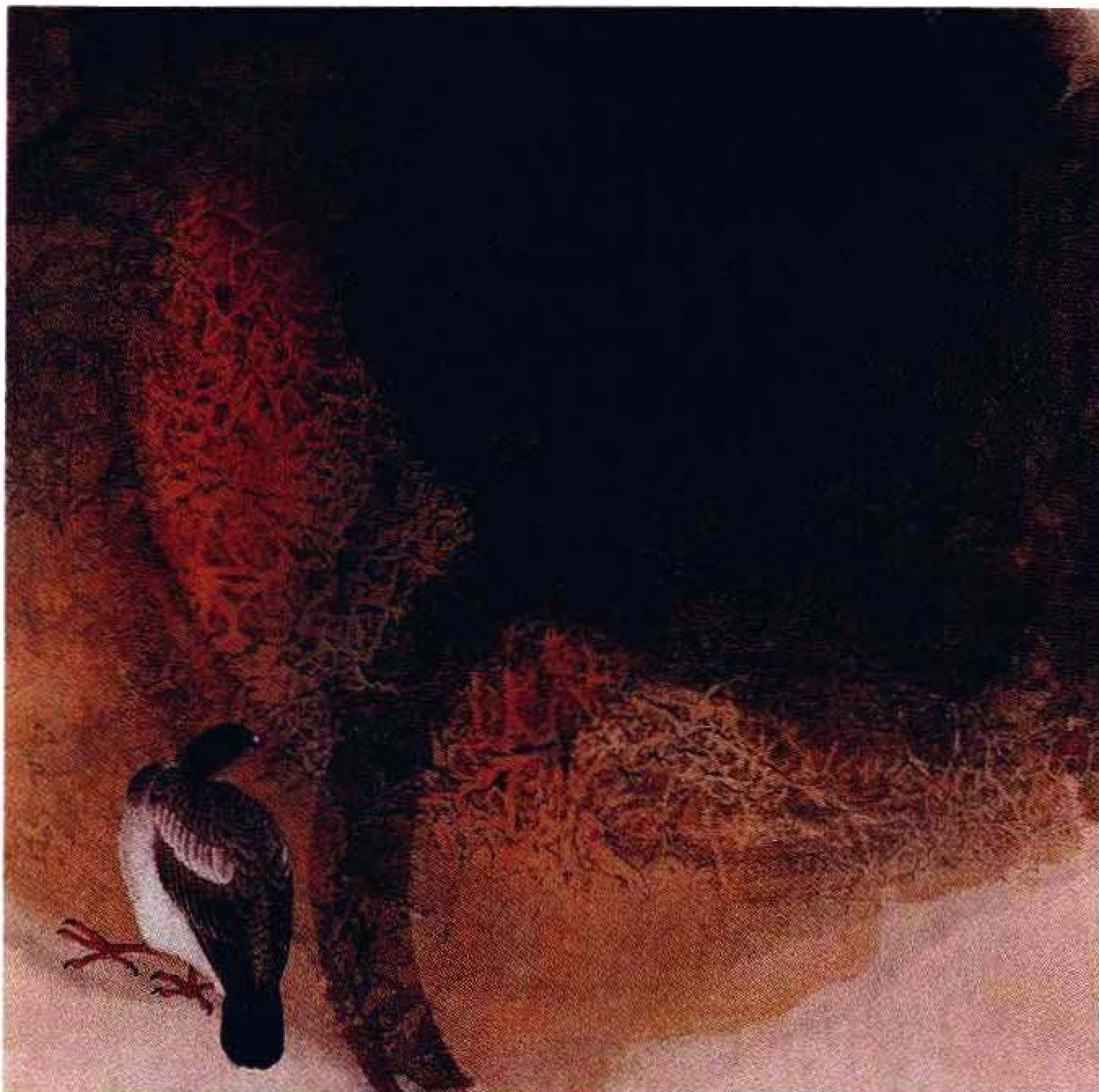
103. 高蓮貞,〈山水情緣〉, 1998, 混合媒材, 64×66公分, 圖片版權：高蓮貞提供。



104. 鄭月妹,〈一切唯心(3)〉, 水墨, 62×96公分, 圖片版權：鄭月妹提供。



109. 范美如,〈鏡花水月映人間〉, 2001, 水墨, 圖片版權：范美如提供。



105. 鄭月妹,〈不可久住〉, 水墨, 65×65公分, 圖片版權：鄭月妹提供。



106. 廖美蘭,〈孤寂的回到立下誓盟的回憶之地〉, 2000, 水墨, 90×90公分, 圖片版權：廖美蘭提供。

107. 李婉慧,〈夏蔭〉, 1998, 水墨, 93×62公分, 圖片版權：李婉慧提供。





108. 葉惠美,〈野薑花組曲〉, 1998, 水墨, 120×165公分, 圖片版權：葉惠美提供。



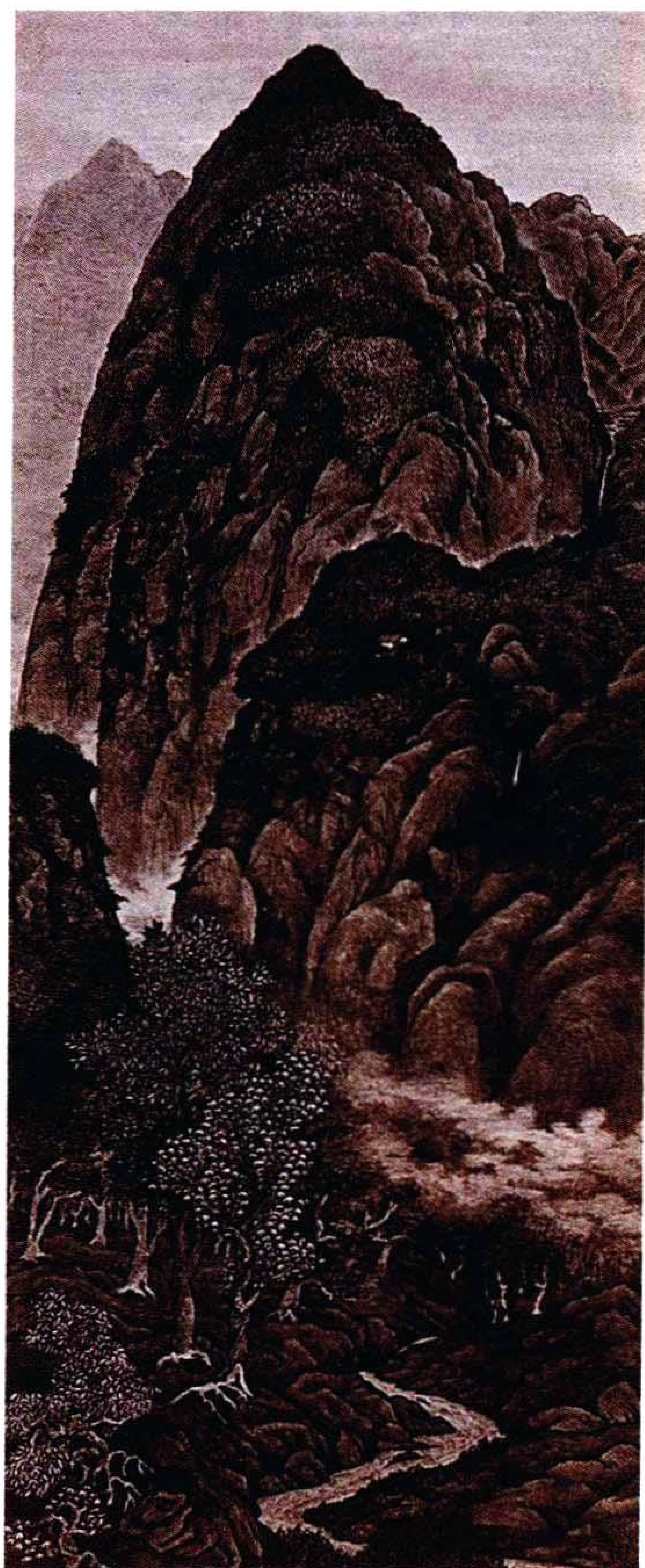
110. 崔詠雪,〈夏荷組曲〉, 水墨, 49×90公分, 圖片版權：崔詠雪提供。

雄，1959-）在創作技法上，除了傳統筆墨的用法以外，還採取潑、灑、噴、染、點、拓等自動、半自動性技法，以增加畫面肌理質感的效果。【註56】高蓮貞（韓國漢城，夫為水墨畫家黃朝湖，1959-）是韓國女子，畢業於台灣的中興大學，與夫婿黃朝湖攜手推動彩墨繪畫在國際間的發展。水墨畫家也是藝評家曾肅良認為她不囿於傳統水墨的技法，大膽應用多種媒材與技法，在構圖上也能吸收他人之長，或方或圓，或整體或分割，從單幅到巨幅組合式的作品，都展現她追求創新的強烈企圖心。【註57】

1984年以第一名的成績從文化大學美術系國畫組畢業的鄭月妹（澎湖，1960-），她在花鳥和山水領域皆奠定了紮實的基礎功夫，尤其受到吳學讓教授的薰陶獲益良多、悉得眞傳【註58】。鄭月妹於1992年赴美進修後畫風丕變，刻意跳脫傳統水墨的窠穴，企圖開創抽象水墨的新局，日後則以抽象的背景來結合工筆花鳥的筆法，形成獨樹一格的折衷主義新水墨的路線。王冠之（美玥，台中，1961-）以傳統水墨的暈染技巧，表現跡近於抽象的畫境。張麗齡（嘉義，1961-）融入西方水彩和自動性的技巧，形成水墨材質的「色域繪畫」（color field painting），也是結合西方抽象理念的路線。廖美蘭（台北，1961-）以後現代繪畫常見的錯置、多重時空組合的構圖，處理傳統中國水墨畫常見的素材，這類手法近年來在台灣美術學院派水墨繪畫領域裡，相當受到年輕一代水墨畫家的青睞。葉惠美（苗栗，1973-）和范美如（台北，1973-）雖然主要的繪畫技巧還是走傳統的路子，但是裁切拼合的畫面空間感，也都屬於這類後現代多重時空的表現手法。董心如（台北，1964-）原從國立藝術學院畢業的水墨背景，至美國紐約

普拉特藝術學院接受教育以後，轉換媒材而使用西方的壓克力色彩，從事抽象性的繪畫創作，也是水墨創新的另一種出路。李婉慧（高雄，1966-）融合西方素描和水彩畫的技法，表現出印象主義豐富光影效果的水墨畫。年輕世代的女性藝術家當中，還有一些新文人畫風格的水墨畫家，像崔詠雪（台中，1952-）、陳又生（台北，1954-）、陳玲音（台南，1967-）、陳念慈（雲林，1969-）等等，她們都能夠從中國傳統書畫的路線，自闢新徑。饒文貞（桃園，1972-）、陳淑眞（台中，1973-）、謝靜玫（苗栗，1975-）與林怡滮（台中，1976-）都是從膠彩畫的訓練背景，發展出詮釋人體、自然相關主題的新形式。特別是饒文貞、謝靜玫和曹筱玥（台北，1976-）的作品，其中甚至包含了女性意識醒覺的內涵，她們以傳統的媒材來探討女性存在本質與生命的課題。「孕生」常常是古今中外女性藝術家所關注的主題，當然和女性具有孕育的生理功能直接攸關。若要發揮、表現「孕生」的主題，不一定拘泥在人體的部分，其實大地萬物的勃發與成長，宇宙萬物誕生的源頭，也都可以是創作的題材。陳明惠（高雄，1977-）即是以魔幻寫實的手法，描寫、表現人類對遠古殘留記憶的一些載體：石頭與化石等等。

台灣女性水墨畫家的晚熟現象，也正如西洋繪畫領域一般，她們往往等到兒女成長以後，才又重拾畫筆，專注於自己的創作。上述的水墨、膠彩畫家當中不乏這類例子，其中特別突出的一位，是長年服務於台北故宮博物院的袁旃，她經過三十年的蟄伏，終於在90年代破繭而出，除了在國內連續舉辦她的個展，而且應邀在國際間展出，獲得各方矚目，以將屆退休的年齡成為崛起最快的閃亮新星，也是水墨領域少見能夠遊走國際當代藝壇的資深畫家。

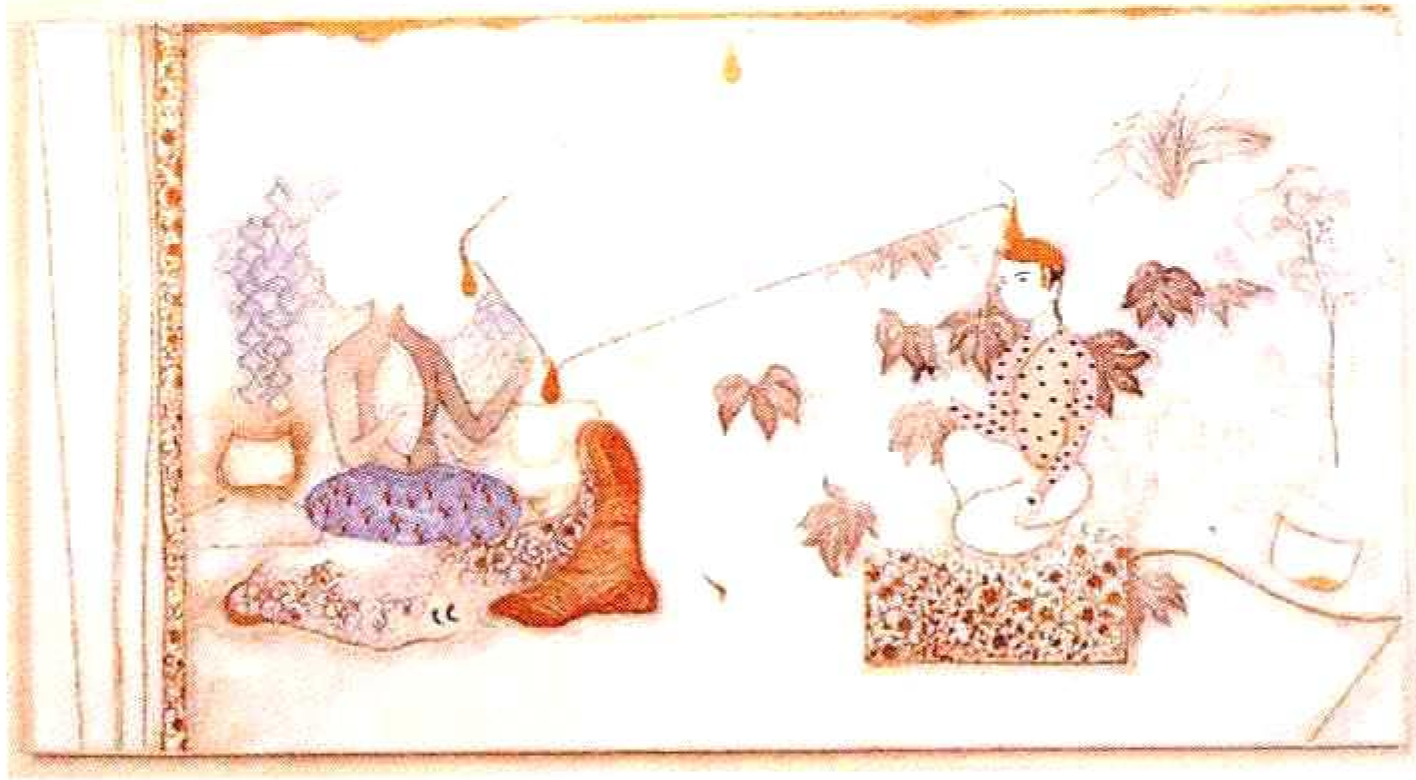


111. 陳又生,〈崇岩清居〉, 乙亥, 水墨, 56×134公分, 圖片版權：陳又生提供。



112. 陳玲音,〈台階形的海灣〉, 1997年, 水墨/布, 66×19公分, 圖片版權：陳玲音提供。

114. 饒文貞,〈孕生圖〉, 1997, 紙本膠彩, 47.5×47.5公分×16, 圖片版權：饒文貞提供。



113. 陳念慈,〈機會〉, 1997, 水墨, 136×29公分, 圖片版權：陳念慈提供。



115. 陳淑眞,〈宇宙〉, 1999, 紙本水墨, 120×74公分, 圖片版權：陳淑眞提供。



116. 謝靜玫,〈搖曳〉, 2000, 紙本膠彩, 116×91公分, 圖片版權：謝靜玫提供。



117. 陳明惠,〈X次元〉, 水墨、壓克力, 152×240公分, 圖片版權：陳明惠提供。

袁旃(四川重慶出生，1942-)出身名門，父親是湖南才子名書法家袁守謙，歷任國民黨政府高位，家中書畫蘊藏頗豐，使袁旃從小便識見不凡，具備傳統閨秀藝術家與生俱來的優越涵養。袁旃於1962年師範大學美術系畢業之後，赴比利時留學獲得魯汶大學美術史學士、碩士，再至美國賓州州立大學研究所進修，然後又回到比利時從皇家文物維護院博士先修班畢業，於1969年返國後進入台北故宮博物院服務，曾擔任故宮的科技室主任。袁旃的夫婿是台灣的名導演陳耀圻，對台灣新電影的發展曾有相當的貢獻和影響力。



118. 袁旃留學歐洲時攝於巴黎鐵塔前。

袁旃因為長期在故宮服務，再加上她唸藝術史的背景，對中華文物瑰寶十分熟稔，她從歷代傳統繪畫、器物中選擇出她用心觀照的對象，復由其中析釋、過濾出一些基本的造型，例如：圓形、球形、方形、三角形等幾何原素(符號)，再透過這些原素或符號的排比，建立她個人繪畫風格的圖象識別系統。然而袁旃長期的研究工作與持家育兒，使她無法全心全意於繪事，遲至1990年代才集中心力專注創作，1993年舉行生平首次個展，卻一鳴驚人，立即獲得各方矚目。藝術史學者、藝評家也是策展人王嘉驥指出：



119. 袁旃,〈仙境春長〉, 1996, 絹本彩墨, 182×95公分, 圖片版權：袁旃提供。

「袁旃創作堅持著『萬象隨心生』的信念與法則，她筆下的山水顯然無意再現自然世界的面貌。她所使用的詞彙也幾乎完全出自人為主觀的解析與構成，可以說是與自然絕緣。經過她佈置組構山水景致，給人一種密閉世界的感受。觀者雖然看得到天，看得到地，但是，感覺

上，更像是一個與世隔絕的人為栽種的世界。其空間構成與萬物生長的邏輯，完全出自她豐富想像力的編織與捏造。所有形式造型，無論有機、無機，也不管是透過師古、轉化、變造、或是完全自創，都相安無事地和平共處在她虛擬的化外境域之中。」【註59】

歷史博物館長、藝術史學者也是水墨畫家黃光男認為：

「袁旃作品中的時間與空間的組成並非純粹形式的問題，她處理畫面中時空構成時，所突顯的觀念性十分強烈。亦即是，在中國古代繪畫的空間形式中，加入了更多作者本身突破的企圖，這種若即若離的關係，是在提出一個可能性探討的新線索。」【註60】

袁旃在水墨畫一脈相承的沈重歷史包袱下，能夠不受壓抑、限制而開拓一條前無古人的「新線索」，是她自創的折衷主義符號美學。她的筆墨、線條功夫和色彩，是直追唐宋古人的中國繪畫本色，然而她的創作觀念和構圖，卻融進整部西方現代藝術史的進程，無形中賦予傳統的中國藝術媒材一種國際性、時代性的審美立場，她所成就的一己之面貌和個人繪畫語彙，將使她贏得中國近代繪畫史上不可磨滅的地位。水墨畫家也是藝評家楚戈(袁德星)認為：



120. 袁旃,〈錦春圖〉, 1997, 絹本彩墨, 177×93公分, 圖片版權：袁旃提供。

「面對大變革時代，用中國文化女性的細緻與溫柔、讓正統的中國『繪』畫，融合現代古今中外多種要素、消化了西方大變革的狂飆氣焰袁旃的山水畫，在畫史上將是另一次開創性的契機了。.....袁旃的理性變革是現代中國知識精英面對時代的方式之一，煥然有大家之風，在她的作品中，我們看到了中國文化面對21世紀即將來臨之希望。」【註61】



121. 袁旃,〈花樣年華〉, 1998, 絹本彩墨, 81×175公分, 圖片版權：袁旃提供。



122. 袁旃,〈採花大盜〉, 2001, 絹本彩墨, 212×84公分, 圖片版權：袁旃提供。

中國的書法藝術是世界藝術類種之中獨樹一幟的門類，是視覺的具象藝術，也是精神性的一種抽象藝術，是藝術家體能、心靈、人格和藝術技巧結合的總體表現，不但有別於伊斯蘭裝飾風格、宗教文本的書法藝術，也有別於西方奠基於歐洲中世紀手抄本時代的形式主義書法。青年實業家何國慶以推動中國書法藝術爲職志，其基金會主辦全球唯一的書法雙年展《創時書藝－傳統與實驗》，在2001年的展出專輯中他指出：

「世界上大部分民族在其遠古的時期，都曾經歷過圖象文字的初期發展階段，但卻只有中國人將遠古人類創造文字的方法成功地保留下來。這個事實，具體也顯示了中華民族古文化和藝術上強烈的『實驗』精神和睿智的創造力。中國文字的演化歷程，是一部文明進化史，是一部書法藝術史，是先賢

留下的軌跡。這也就是中國書法藝術的『傳統』。」【註62】

中央研究院史語所研究員林素清對漢字的歷久彌新有如下的論點：

「漢字由圖象而符號化，歷經數千年，文字在形體結構上不曾失傳或斷層。觀察歷來各種字體的形成，往往只是從簡易的方向出發，由正體而俗體，經整理和規範後，發展成為新的正體。新體推廣、使用一段時期之後，又再為新的俗體取代。如此不斷地推陳出新，顯現出旺盛的生命力。」【註63】

藝術史學者也是書畫家傅申對書風的漸變觀點是：

「我們對書法史的認識，在三千餘年來，從甲骨到簡體字、從實用到純藝術，無時無刻不在新變之中，因此每個朝代、每個時期都各有其代表的時代風格，每位書家，即使在同時同代也各有其個人風格。也就是說，書法藝術的歷史一直在先人的努力下往前演變創新中，雖然腳步比較慢，但也比較自然，是處於漸變的狀態。」【註64】

從表面上看來，書法藝術在台灣好像是一種變革緩慢、逐漸沒落的藝術門類，然而研究文字與書法的學者都瞭解中國文字與書法的漸變是一種自然狀態，自有其內蘊勃發的生命力。

麥鳳秋(麥丹林，桃園，1962-)在《四十年來台灣地區美術發展研究之五－書法研究彙編》的研究報告中，開門見山引用了民初帖學大家沈尹默對書法三要件的觀點：

「作書必須具備三個條件：一、前賢法則，二、時代精神，三、個人特性；三者缺一不可。」【註65】

正如麥鳳秋在報告中點出，能夠符合上述三要件的書家，從嚴評斷的話，在光復以前乏善可陳，反而是中樞遷台以後，中原多位名家齊聚台灣書壇，呈現前所未有的活絡現象，甚至台籍書家的水準也是三百年來任一時期所不及者。【註66】麥鳳秋在報告的結論中指出：

「總之，台灣三百年來，分別在同治、光緒年間，日據時代末期，民國六十年以後，呈現蓬勃活絡氣象，至於書風遞嬗，明清時代至日據前期，帖學始終居於主宰地位；碑學於日據中期開始日漸普及，末期則與帖學互為消長局面，台景書家因識見愈廣，並且組成書會團體，相互攻錯，藝術造詣也得以提昇；.....民國三十八年中樞遷台，書壇人才濟濟，盛況空前，由於于右任、吳稚暉等碑學素養深厚，刺激碑學再度風行，學者紛紛以漢魏線質參入行草，以補帖學剛毅之不足；而甲文、金文風格逐漸佔有一席之地，已成必然趨勢。今後的學者，勢必要廣取碑帖、三代佳拓，斟酌經史，以擴展眼界學力，增益書卷氣和意境涵養，因為歷代大家，學醇識厚，無一例外。」【註67】

台灣從明、清兩代移民帶來大陸中原漢文化的影響，書法藝術在民

間便已涓滴流長了三百年，在民間學習書法的人口就不曾中斷過。只是近年來的新世代，生活中普遍以電腦的符碼輸入，取代了以手握筆的文字書寫，書法藝術是否因電腦而斷送前程，其實並不是一個容易解答和研判的問題。更何況，目前台灣各地方的民間書家，開班授徒者不在少數，而家庭主婦、在職或退休女性教師正在習字、練字的人口，更是遠比一般人想像的更爲普遍而且人數爲多。書法藝術在戰後的台灣，女性參與者眾，但是以民間藝術的散播形式來維續命脈而持續發展，並不是重點集中式的重頭精英文化，也就不容易獲得媒體的報導，和女性的水墨、膠彩畫家一樣，是潛藏的多數人口，其中包括長期認眞耕耘且頗有積累所獲者。近年來女性書家積極參與各項書學會和書法團體，在各地也有一些小型的書會，甚至成立了女性書會的次團體，林韻琪、張松蓮先後擔任會長，她們其實是十分活躍的一群女性藝術家。

台灣當代女性書家除了第二章提及的蔡碧吟、張李德和、譚淑、張默君、顧瑞華等女性書家以外，至1980年代以後持續從事書法藝術創作的還有：孫靜芝(河北清苑，1924-，善水墨)、何滇芬(雲南，1925-)、蘇淑瑛(台灣，1934-)、陳玉蘭(台灣，1935-)、廖雪貞(台中，1935-)、王京子(台北，1938-)、陳嘉子(高雄，1938-)、陳素民(金門，1939-)，謝淑珍(台南，1939-，善水墨)、劉蜀雲(四川，1939-)、李淑娥(基隆，1940-)、林峰子(台中，1942-)、董陽孜(上海出生，原籍浙江，1942-)、鄒多悅(江西，1942-)、林韻琪(福州，1943-)、呂麗美(台中，1944-)、詹碧琴(基隆，1944-，夫畫家蕭仁徵)、史秀芸(河北，1945-)、蔡淑華(彰化，1945-)、胡吉美(台中，1946-)、謝陳樺(台北，1946-)、干學瑜(湖北，1947-)、吳曉萍(宜蘭，1947-)、黃木蓮(台灣，1947-)、張松蓮(廣東，1947-)、游瓊瑛(台北，1947-)、梁梅蓉(廣東，1947-)、林素梅(台灣，1948-)、王志芳(江西，1949-)、林麗華(台北，1949-，善水墨、篆刻)、莊美英(台南，1949-)、許金枝(基隆市，1949-，善水墨)、楊雪晶(廣西、1952-)、陳又生(台北，1954-)、張淑貞(台北，1955-，善水墨、篆刻)、俞美霞(浙江，1956-)、陳麗文(台北縣，1956-)、李秀華(台中，1958-)、李靜芬(台北，1959-)、周月雲(台北，1960-)、唐溶(淑華，台北，1960-，善水墨)、魏美雲(桃園，1960-，善水墨)、盧銘琪(嘉義，1961-)、廖美蘭(台北，1961-，善水墨)、劉月蕊(台灣，1961-)、孔憲慧(新竹縣，1962-)、鍾惠珍(高雄，1962-)、王麗娟(台

中，1963-）、林幸絹（台南縣，1963-，善水墨、篆刻）、佘碧珠（台南縣，1964-）、李孟玲（1965-）、葉碧芩（台北，1971-）、陳淑眞（台中，1973-，善水墨、膠彩）、林逸明（台中縣，1974-）.....等等。



123. 廖雪貞，〈池花〉，書法，27×35公分，圖片版權：何創時基金會提供。

台灣從事傳統書藝的人口雖然眾多，然而從上述提及的女性書家中，仍難看到許多開創一己面貌的新局者，同樣的問題也發生在男性書家身上。書法家也是書藝評論家杜忠誥對書法創新的困境有以下的看法：

「傳統形式的創作儘管存在太多不利於開新的負面素質，有待批判性加以檢視與廓清，但也絕對不會因為實驗性書藝的風行，就從此失去它的光彩與價值。甚至極可能由於實驗書藝創作上的需要，反而讓我們有機會對於傳統書藝創作模式養成過程中的『臨古』問題，作出全面深刻的反思，從而更加清楚確定『臨古』在書藝創作學習中的真正作用與價值所在，可望為未來的書藝創作天地，激化出更多樣，更璀璨亮麗的火花。」【註68】

藝術史學者也是策展人李思賢對書法的創新，從「現代化」的角度切入，他認爲：

「書法的『現代化』造就許多書法的可能性，而無論創作的聚集點是文字的符號辨識特性、是漢字的抽象線條結構、是現代新創作媒材的混製、或是擴充範圍後的觀念性書法，這樣多樣化類型的書法表現，正契合了即將邁入新的廿一世紀的多元化社會；」【註69】基本上已經是台灣1980年代以後書壇發展的現實環境。

當代女性書家中被譽爲「台灣近年從事現代書法創作的代表人物」【註70】：董陽孜，不但突破了傳統的囿限發展出她明顯個人風格的大格局，而且賦予中國書法藝術當代的面貌，反映了清晰的時代風格，更完全破解了性別的歧視，必將成爲現代書史中的經典人物。另一位以地方性書家身份崛起的青年女書家盧銘琪，雖未及前輩董陽孜享有全國及國際名聲，但是其富有現代感的書風，也已發展成熟自己獨特的面貌，未來更上層樓的前景可期。



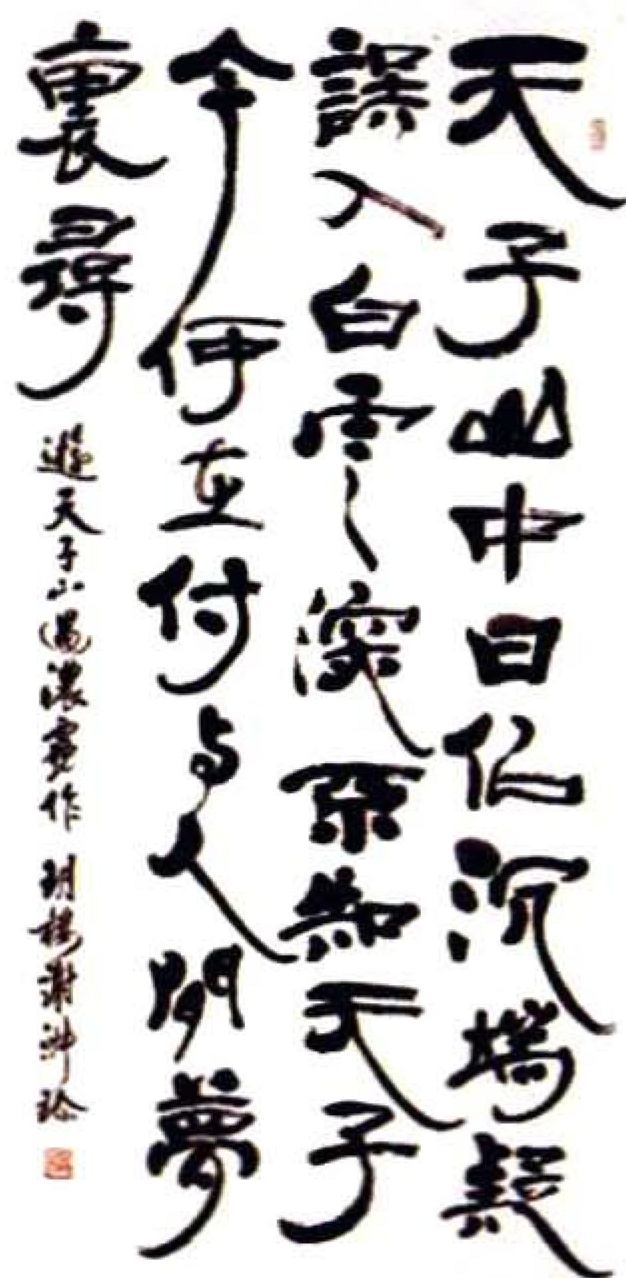
124. 王京子，〈輕舟已過萬重山〉，2000，書法，138×60公分，圖片版權：王京子提供。



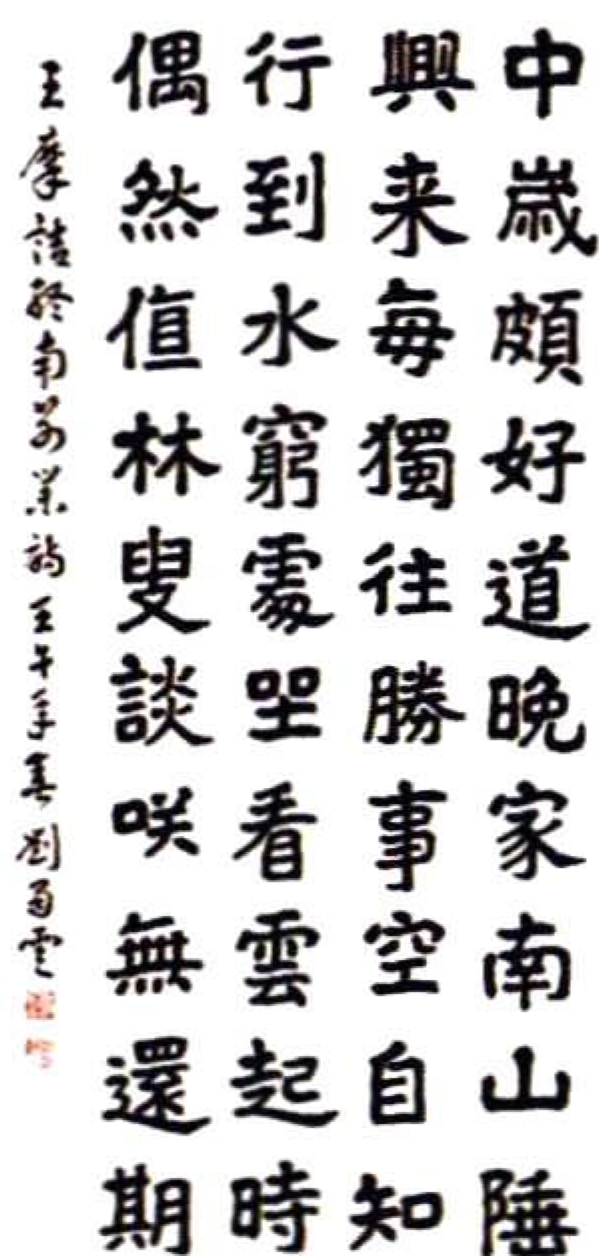
125. 陳嘉子，〈弄玉榜書條幅〉，書法，180×45公分，圖片版權：陳嘉子提供。



126. 陳素民，〈道義之門〉，1997，書法，69×45公分，圖片版權：陳素民提供。



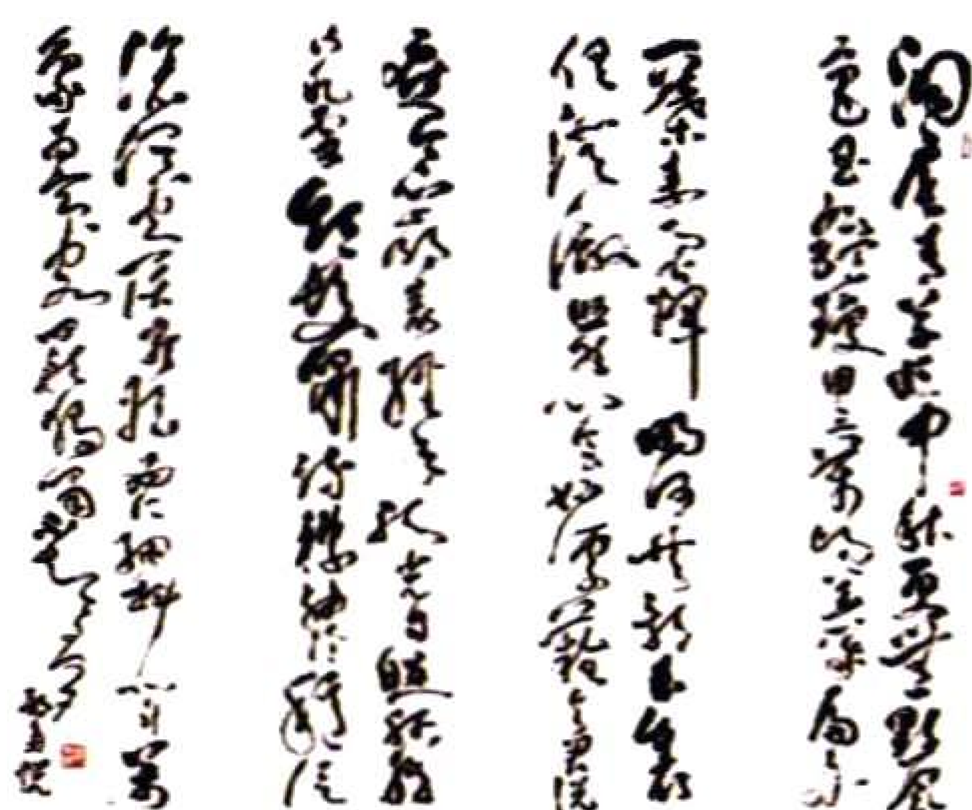
127. 謝淑珍，〈書自作詩〉，書法，68×134公分，圖片版權：何創時基金會提供。



128. 劉蜀雲，〈陶淵明詩〉，書法，68x134公分，圖片版權：劉蜀雲提供



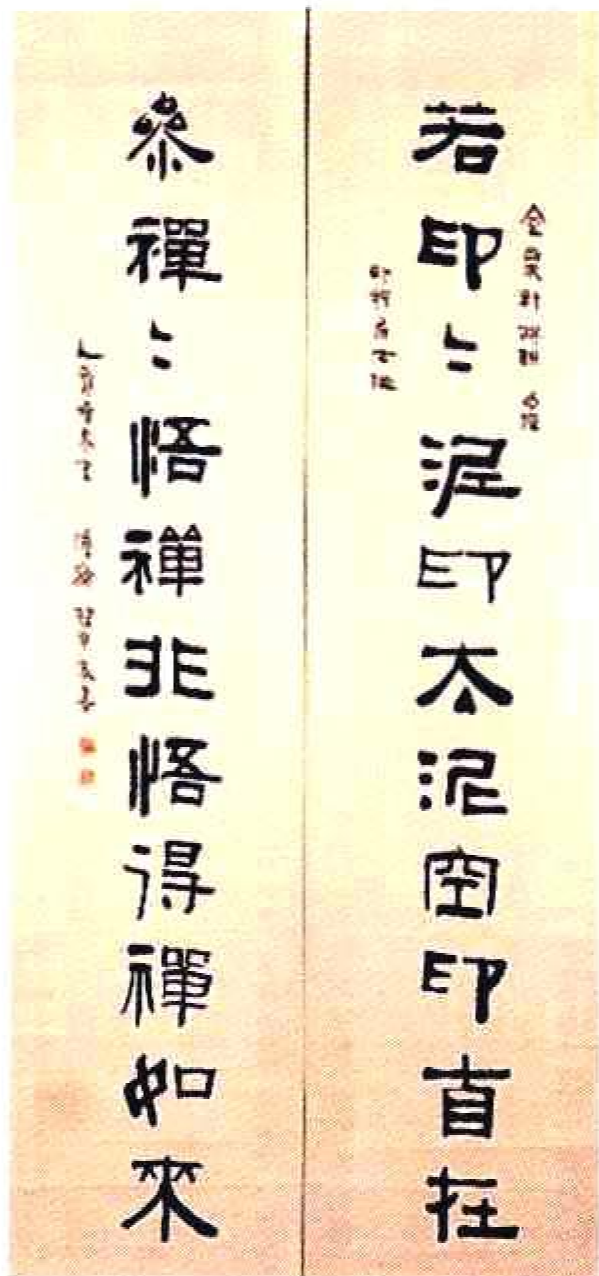
129. 李淑娥，〈素青鶴頂格聯〉，壬申，書法，180×45公分，圖片版權：李淑娥提供。



130. 鄒多悦，〈禪詩〉，2002，書法，35×137公分×(4)，圖片版權：鄒多悦提供。



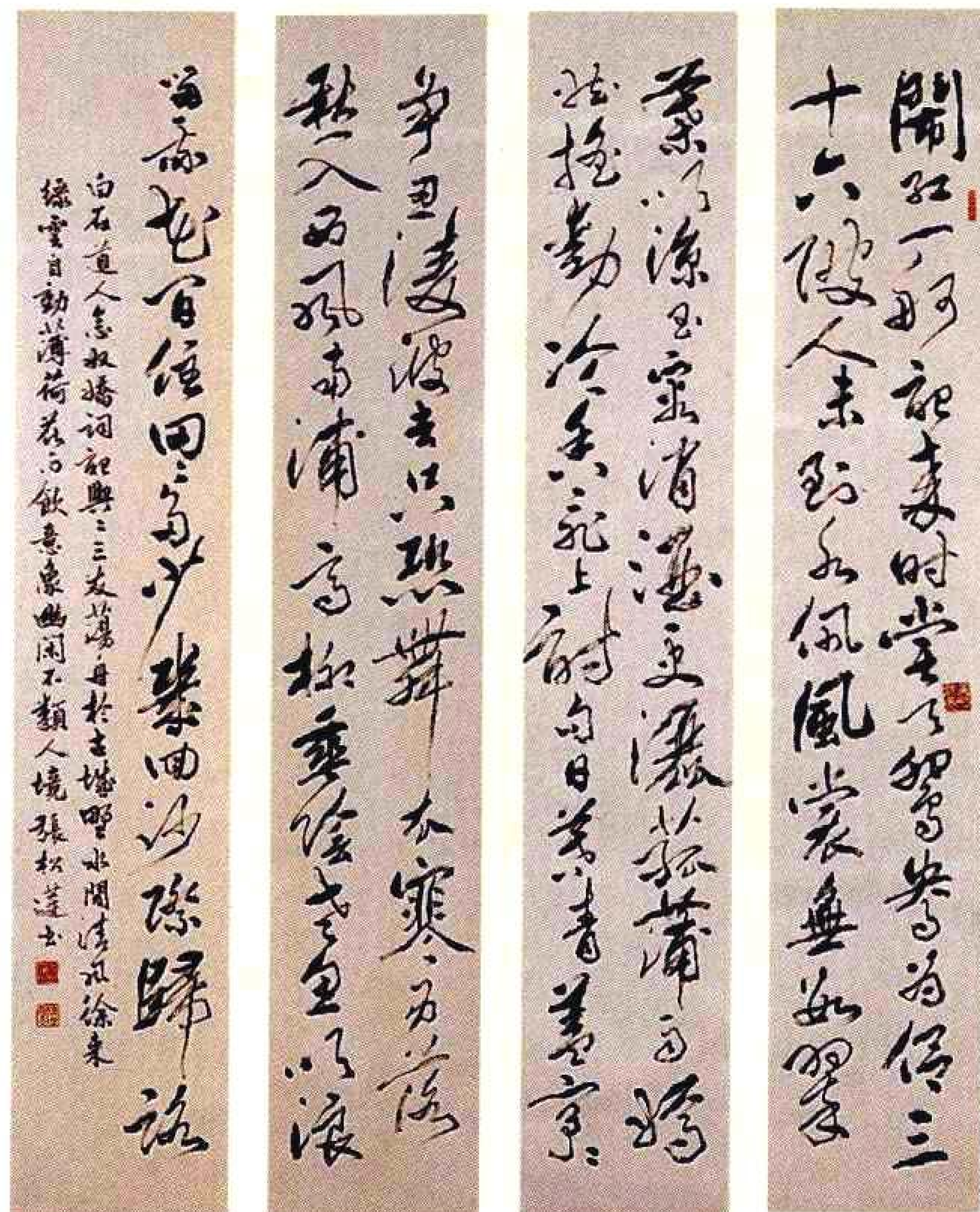
131. 林韻琪，〈北京山頂洞人居〉，1993，書法，105×67公分，圖片版權：林韻琪提供。



132. 詹碧琴,〈對聯隸書〉, 1995, 書法, 137×23公分, 圖片版權：詹碧琴提供。



134. 張松蓮,〈震殤〉, 1999, 書法, 60×139公分, 圖片版權：何創時基金會提供。



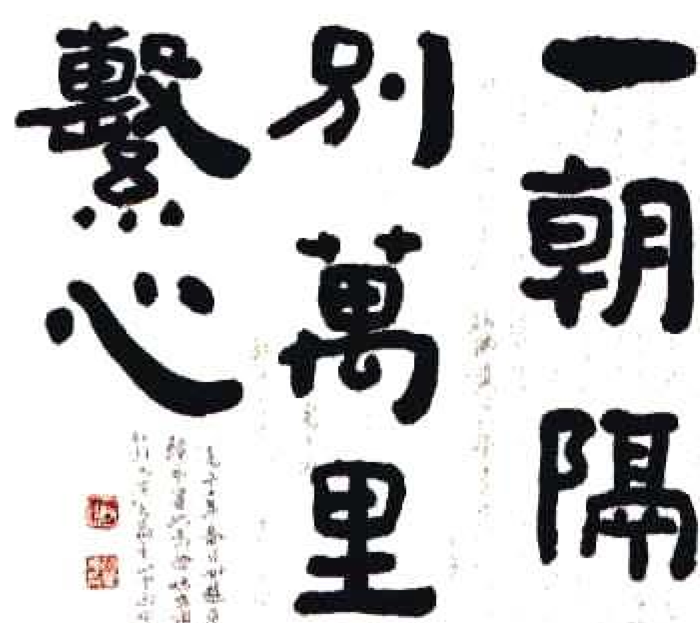
135. 張松蓮,〈白石道人一念奴嬌〉, 2001, 書法, 30×165公分×(4), 圖片版權：何創時基金會提供。



133. 蔡淑華,〈德不孤必有鄰〉, 1995, 書法, 35×135公分, 圖片版權：蔡淑華提供。



136. 游瓊英,〈德不孤〉, 2002, 書法, 圖片版權：游瓊英會提供。



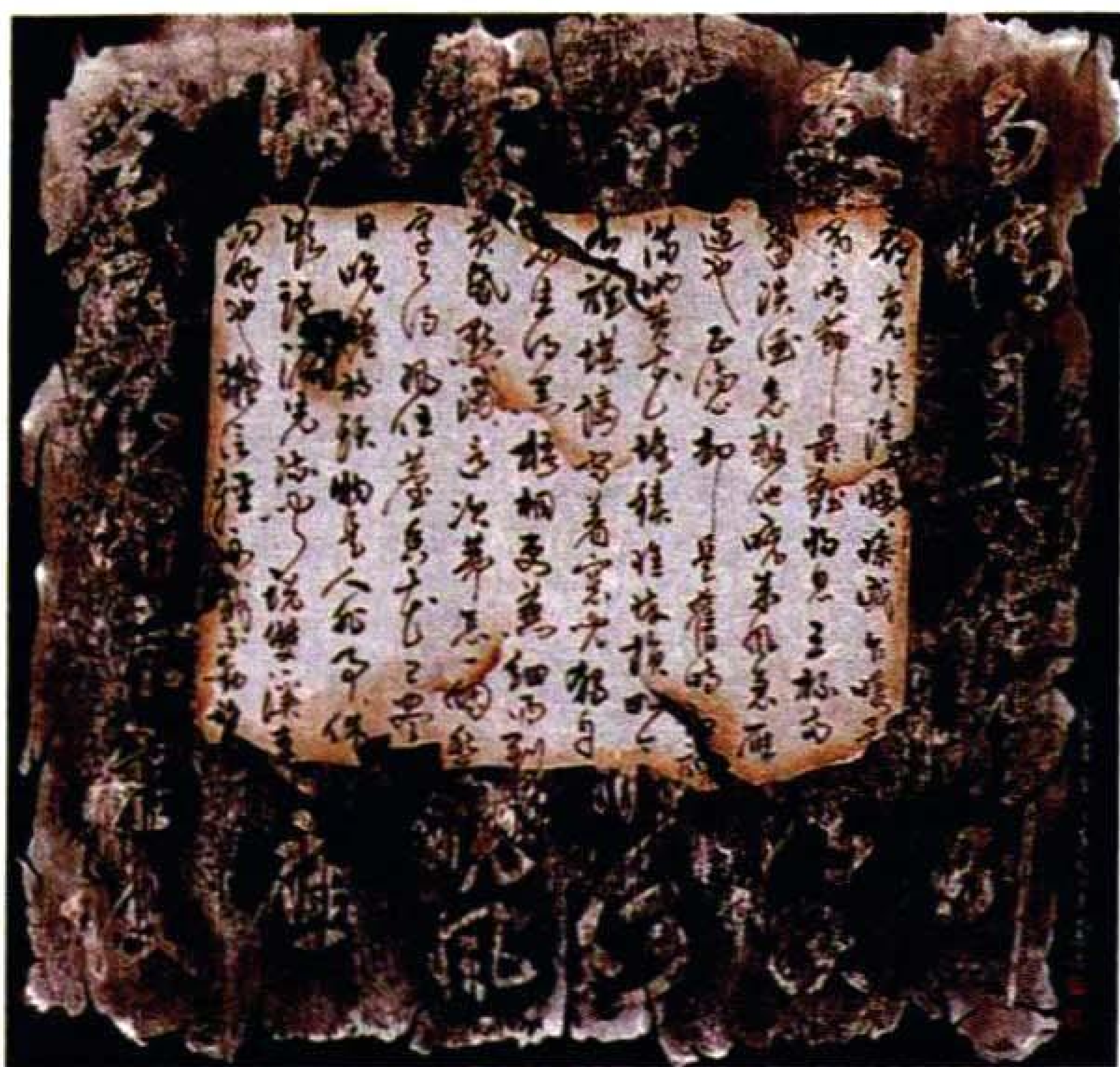
137. 林麗華,〈一朝隔別萬里繫心〉, 2000, 書法, 77×70公分, 圖片版權：何創時基金會提供。

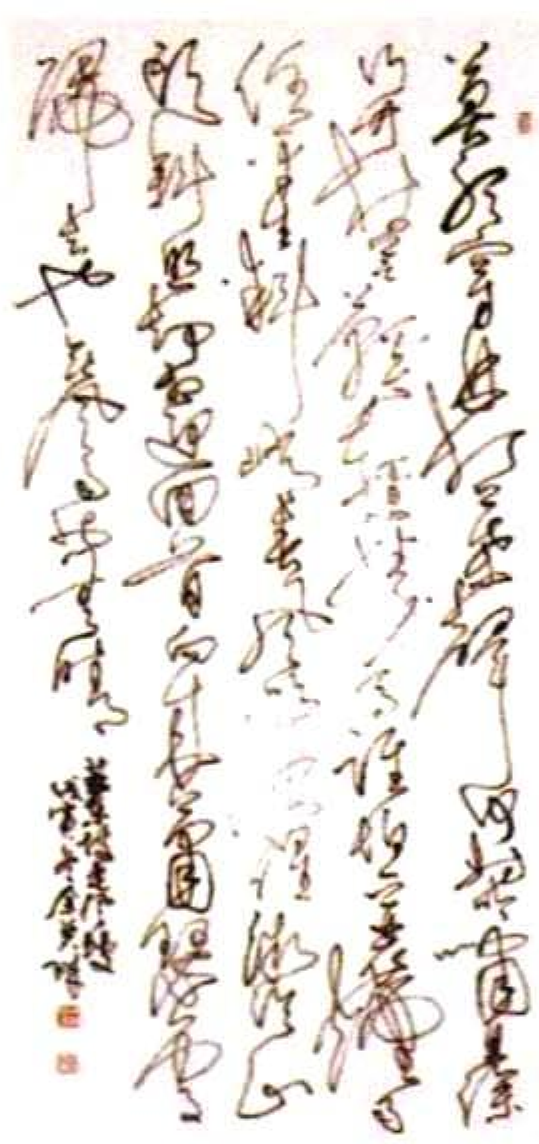


139. 周月雲的作品, 書法, 圖片版權：周月雲。



138. 陳又生,〈次北固山下〉, 2001, 書法, 34×133公分, 圖片版權：陳又生提供。


140. 廖美蘭,〈千古情愁〉, 辛巳, 書法, 77×73公分, 圖片版權：何創時基金會提供。


141. 余碧珠,〈蘇東坡詩〉, 1998, 書法, 70×140公分。圖片版權：何創時基金會提供。


142. 李孟玲,〈雲漢遊〉, 書法, 70×69公分, 圖片版權：何創時基金會提供。

盧銘琪(瑞鶴女史，嘉義，1961-)世居嘉義，以地利之便，八歲稚齡即入玄風館，隨嘉義地方名宿陳丁奇天鶴先生習書，初學楷行，復攻草隸，前後二十六寒暑未有懈怠、間斷。【註71】恩師往生後，盧銘琪秉承師門教訓，恪守家法，成為嘉義地區的傑出書法教師，光大師門風範。

書法家林進忠對同門師妹頗多讚譽之詞：

「玄風書學，以歷朝法書妙墨之研習為基，而以承揚先賢傳統的創新精神為理想，亦即師古人之心，而不止於仿似形跡。王鐸、傅山、趙之謙、吳昌碩等，書史名家的地位都是建立在其自我研創的成就。是故，筆墨形質各異而自我創發的傳統精神貫一，故謂，不似之似方為善學者。天鶴恩師所作妙墨，始終有強烈的自我風神。銘琪小姐傳承玄風書道精神，廣參古今碑帖法書，筆墨精熟形質多變，以心為運情性躍然，多年來追尋的是她自我的書藝天地，由歷代書史書論中建構其創作理念之方向與目標，轉益多師耕耘博涉，孜孜不倦而澄心會晤，其志之所歸正與書法藝術道統本質切合冥契。」【註72】

盧銘琪自謙是一個平凡的人，但很幸運以最愛的書法為終生工作。她的多才多藝除了書法以外，還包括水墨畫、西畫、雕塑、太極拳、長笛和作詩，而且每當創作時，她會將所學各項才藝的觀念，融合在書法中。所以她將點、畫、形、量、質、墨色等外在要素，直接通過視覺，結合線和形所產生律動感的內在要素，以及精神要素等三方面的結合，讓她的書法創作充滿生命力。【註73】



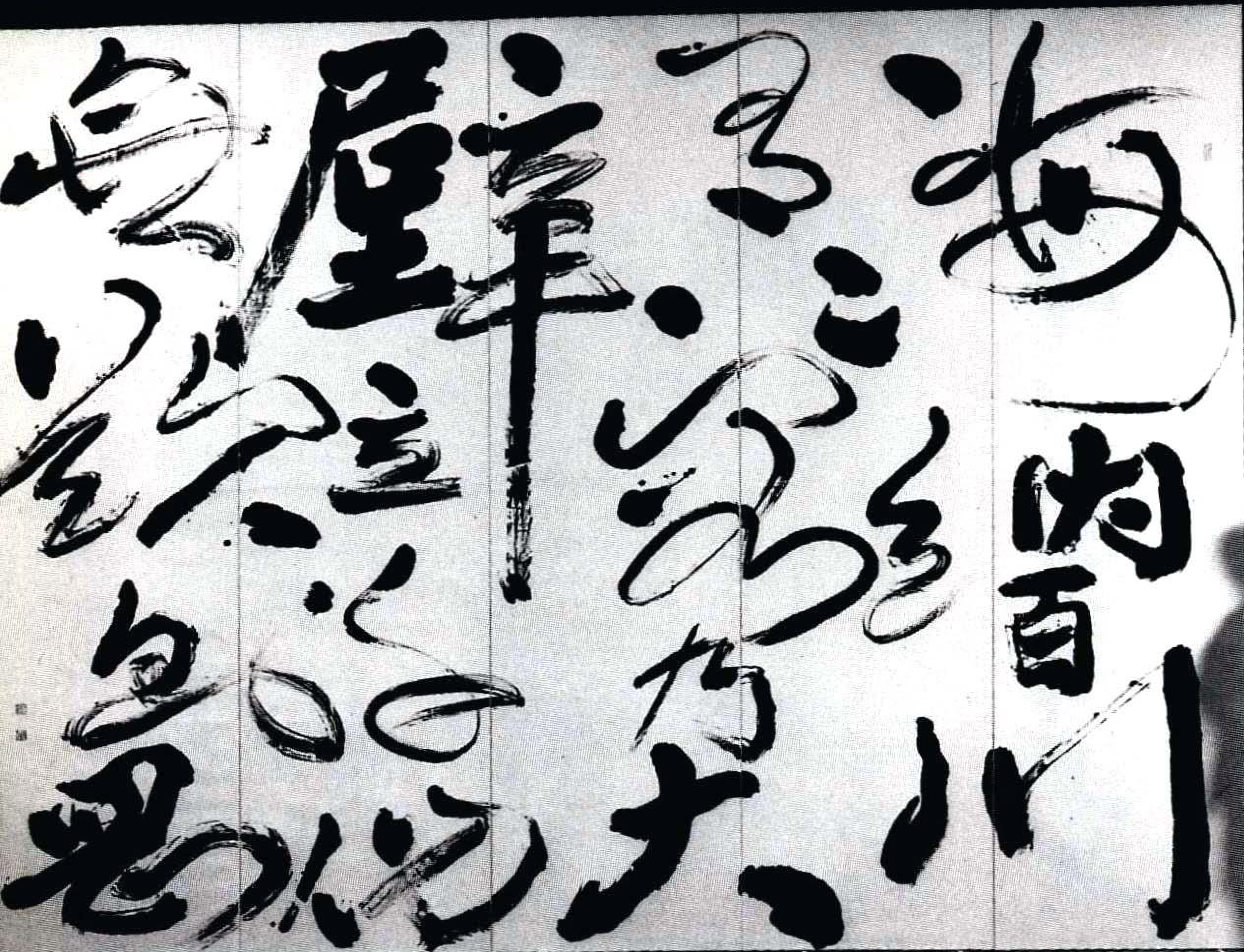
143. 盧銘琪,〈田登詠天壽山〉, 2000, 書法, 35×135公分, 圖片版權：盧銘琪提供。



144. 盧銘琪,〈無我〉, 2001, 書法, 70×68公分, 圖片版權：盧銘琪提供。



145. 盧銘琪,〈樸素、自然、踏實、創新〉, 2001, 書法,35×79公分×(4), 圖片版權：盧銘琪提供。



146. 董陽孜與〈海納百川有容乃大壁立千仞無欲則剛〉, 1998, 書法, 358×485公分, 圖片版權：董陽孜提供。

董陽孜(上海出生，原籍浙江，1942-)系出名門，自小家學淵源，在父親的教導下養成寫書法的習慣。畢業於師範大學藝術系，赴美獲得美國麻州大學藝術碩士。回國後發展繪畫性書法，將字義反映在筆法的處理方式上，兼具現代平面設計的與傳統書法的美學，其蒼勁有力的巨幅作品，打破女性陰柔美的刻板印象。

書法大家臺靜農譽董陽孜的書法，已達「書畫合流的新境界」【註74】。文學家梁實秋謂她作書變化多端，有時「恬澹雍容，內涵筋骨」，有時「折挫槎枿，外曜鋒芒」。【註75】董陽孜在風格上的卓然成家，馮幼衡指出：

「她打破了傳統『結字』和『布白』的成規，字形和行列全都『解構』，大膽創造了一個全新的視覺語言。.....董陽孜的書藝富有截然不同世代的意義，雖說她的運筆用墨根植於傳統，然而她所顛覆的，卻是書法背後更深層的信仰和文化意義。」【註76】。

董陽孜自1970年代以來，將西畫的構圖和理論運用在她的書法創作上，並且逐漸加大作品的尺幅，經常在短而強烈的文句及超大尺寸間，表達她對文字的理解與情感。近年來的作品尺幅愈來愈大，幾乎像是書法的空間裝置，而且在字體大小錯落考慮整體佈局時，觀者難

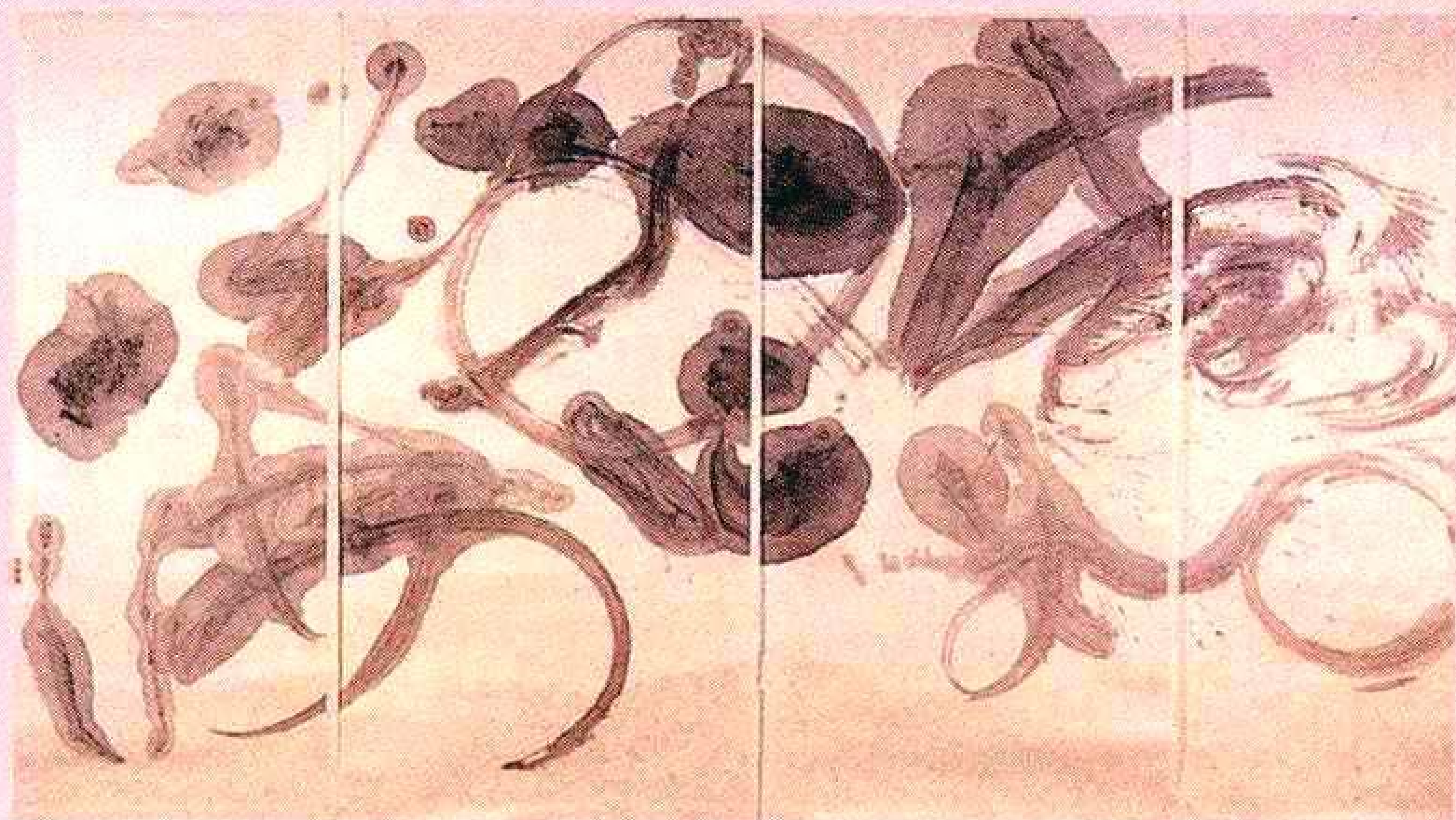
免會一時無法辨識那些字句，關於這點，建築名家也是藝評家漢寶德看法是：

「她使用抽象的語言，在每一畫幅裡，述說一個特定的情境，這個情境是自她慎選的文句所啟發出來的。這就是她的書法越來越不容易辨認的原因。」【註77】他並且指出：

「董陽孜所走的正是一條新知識分子的路線。她的書法不是產生於傳統的書房，是一間畫室。她選的尺寸是中產階級的客廳可以懸掛的尺寸。她所選的字句雖不是通俗的策勵文字，大多提供了沈思的天地，可以滿足新一代知識分子的精神需要。她的墨跡瀟灑活潑、雅俗共賞，懂得的人賞她的書法造詣，不懂得的人賞她的構圖。這些都是今天時代的烙印。」【註78】



147. 董陽孜,〈知其白守其黑〉, 1990, 書法, 132.6×147公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



148. 董陽孜,〈浩如煙海〉,1997 , 書法, 138×254公分, 圖片版權：董陽孜提供。



149. 董陽孜,〈變則通〉, 1999, 書法, 138×254公分, 圖片版權：董陽孜提供。

董陽孜對書法的體認，比她大多數的同輩更貼近於時代變化的軌跡。她先從結字造形上將書寫的視覺效果「現代化」了，再進一步以拆解、組合、放大、縮小、濃淡、枯潤之間的對比效果，甚至以空間裝置的手法，自然產生「後現代」時空錯置、懸疑的「當下」時代感。然而書法家李葉霜對董陽孜的讚美，先以張大千的老師清道人的寫字要訣：「胸無全紙，目無全字」八個字，與董陽孜的創造意識暗合，再以積鐵老人王世鏜對書法創作的說法：「墨似雲兮紙似天，斯須萬變風使然。」而風即天籟，比擬董陽孜的書法成就，不但能夠超越摹古，而且還能夠不失天然。他對董陽孜



150. 董陽孜，〈行行重行行〉，2000，書法，69×138公分，圖片版權：董陽孜提供。

廣愈尋丈的聯屏稱譽是：

「這種高難度的榜書，在筆情墨趣中要求變化；在輕若蟬翼，重若奔雷中去調配厚薄；在字形的大小曲直中去週旋得當，非有積學是不易為工的。」【註79】

在傳統書家的眼中，董陽孜的書藝創作，是推陳出新的路線，在藝術史學者徐小虎的觀點裡：

「賦予她藝術的生命力，不全然仰賴作品的尺寸與力度。將生猛氣息注入她每一幅構圖的是那不可方物的變化，而她的作品也正是以各種構圖來組織筆墨，其中整個訴求就像古老的預言，必須妥貼地安置在特定的空間。在這個空間內，她收放自如地處理字群，形成完整如一生命體的組合。」【註80】

小結

台灣當代的水墨畫壇與書壇，吸收了大量的女性創作人口，尤其是散佈於地方的閨閣派婦女書畫家，人數之多，展歷之豐，其實是遠超過那些搞裝置藝術、觀念藝術，自認為是新潮、前衛藝術圈的少數女性藝術家。隨著旅遊風氣日盛，到國內外各地出遊的女性人數應已超越男性，記遊寫生的風氣也在女性水墨畫家當中方興未艾。奠基於寫生傳統觀念的膠彩畫，在1980年代復甦，對實景寫生畫的流行，多少也有推波助瀾之功。

然而近年來校園裡年輕人，一窩蜂地趕複合媒材與裝置藝術的流行，在大專美術科系裡水墨畫的選課人數越來越少，而本來就只有少數幾家學校開設膠彩畫的課程，至於書法藝術，有的學校根本就停止開書法課，長此以往，恐怕這幾門類從傳統一脈相承的藝術，將會後繼幾無人，是一項十分值得大家深思的課題。水墨畫家也是藝評家管執中在1983年的〈台灣三十年來水墨畫的發展與趨向〉一文中，將1980年代以後歸為「多元取向時期」，他對中國水墨畫的前景充滿樂觀的期許：

「錮禁、衝突、徬徨、反省、長期痛苦的歷練，終於使中國水墨畫家的創作

心智，趨於開放和成熟，一度高喊『反傳統』或『反現代』的聲浪，已在不斷提昇的藝術水平線上平服下來。連一般社會大眾都已透過藝術資訊的社教功能，而大底知道了什麼樣的畫才是好畫，什麼樣的畫才有藝術價值，畫家的創作態度，自然也就跟著嚴謹起來，自然要充實自己的技巧和心智，來擴大自己的視野，創新自己的風格。中國水墨畫家，苦於這種種的壓力和需要，正以謙虛而又超越、批判而又包容的態度，一方面在中國傳統藝術裡披沙揀金，一方面在西方藝術思想中尋求異同互補的可能，並且竭力開發藝術創作的新素材。」【註81】

藝術家也是藝術史研究者徐素霞，針對多媒材介入水墨畫的觀點如下：

「在水墨的創作上，於傳統媒材中添加許多異質性的材料更為現代年輕藝術家所愛好。這其中有著求取與異國文化(特別是西方的)溝通的目的，運用大家所熟悉的表現媒材、手法來創作較易取將溝通與了解，尤其是傳統水墨，不管在媒材和表現法上都存在著不少『門檻』，難為人了解。這些因素再加上為中國水墨求創新的使命，於是近年來我們可以看到許多面貌不同、集獨特與新奇於一身的『水墨作品』，有些著重在內容與題材的深入刻劃(如針對社會現象所做的剖析)，有些在呈現形式上做變化(如水墨的裝置藝術)，而有些則大量採用異質性媒材創作(如各種平面、浮雕與立體拼貼)。這些為水墨創新而努力的嚐試確有期正面的意義，它們豐富了表現語言提供了許多前進方向的可能。」【註82】

台灣在1980年代經歷激烈的經濟、社會、政治的變動，水墨畫家也是歷史博物館館長黃光男對水墨畫的新方向有非常中肯的看法，應該也可一樣適用於膠彩畫和書法：

「創作觀照與創作美學的歸納是來自於創作的實踐過程，創作實踐則植基於生活的提煉和視覺經驗的轉換與累積；創作素材的選擇是伴隨著創作觀照而來，工具性考量應當無法超越思想性的原理原則，循此脈絡，或可做為水墨畫在創作表現上所能夠思考的新方向了。」【註83】

水墨書畫創新的新方向，不論是「一方面在中國傳統藝術裡披沙揀金，一方面在西方藝術思想中尋求異同互補的可能，並且竭力開發藝術創作的新素材」，或在「傳統媒材中添加許多異質性的材料」，還是「創作素材的選擇是伴隨著創作觀照而來」，自從1980年代以來的台灣水墨書畫已然呈現了「異類合成」(hetrogeneity或hybrid)的新美學，在當前資訊開放的環境下，年輕一代熱情擁抱西方多樣化的藝術風格和喜新厭舊、朝三暮四的流行文化，當下的台灣文化實在無可避免走向「異類合成」的歷史命運。筆者在此大膽提出「文化優生學的概念」，認爲歷史上最精采的文化成就，都是在異種文化

雜交、蛻變、演化而來的成果，台灣文化的優勢，也就必需建立在廣納與包容的基礎上。

註解：

註1. 黃海鳴,〈對美術館推展現代藝術活動的觀察〉,《台北現代美術十年（一）》, 台北:市立美術館, 1993, p.91。

註2. 請參閱附錄於賴瑛瑛編輯《意象與美學—台灣女性藝術展》專輯的年表。

註3. 蕭瓊瑞,〈解嚴前後台灣地區美術創作主題的變遷—從「雄獅」與「藝術家」兩雜誌的畫展報導所作的分析〉,《中華民國美術思潮研討會論文集》, 台北:市立美術館, 1991, pp.177-178。

註4. 陸蓉之,〈台灣當代美術新潮〉,《台灣美術新風貌》, 台北:市立美術館, 1993, p.38。

註5. 胡永芬,〈在銷解與重建之間釋放能量—談陳幸婉的創作〉,《悠遊之境》, 台中:科元藝術中心, 2000, p.5。

註6. 秦松,〈抽象的非抽象表現〉,《陳幸婉》, 台中:省立美術館展出畫冊, 1990, p.2。

註7. 羊文漪,〈內在空間與外在空間〉,《女/藝/論》, 台北:女書文化, 1998, p.97。

註8. 饒大經,〈生之靈境〉,《悠遊之境》, 台中:科元藝術中心, 2000, p.11。

註9. 陳幸婉1997年出版之1993-1997年作品專輯。

註10. 同上。

註11. 王嘉驥,〈捕捉自然世界中的神秘之光〉,《郭娟秋, 1993》, 台北:漢雅軒, 1993。

註12. 彭明輝,〈本土與後現代間的一個創作策略〉,《如夢如幻的真實》, 台北: 漢雅軒, 1998, pp.5-7。

註13. 潘小雪,〈郭娟秋探索〉,《雄獅美術》, 第225期, 1989年11月, p.155。

註14. 蕭瓊瑞,〈解嚴前後台灣地區美術創作主題的變遷—從「雄獅」與「藝術家」兩雜誌的畫展報導所作的分析〉,《中華民國美術思潮研討會論文集》, 台北:市立美術館, 1991, p.176。

註15. 梅丁衍,〈我看十年來台灣現代美術的幾個特質〉,《台北現代美術十年（一）》, 台北:市立美術館, 1993, pp.58-59。

註16. Kim Hong-hee, ***The Current State of Korean Feminist Art and Tasks for Its Criticism*** , ***Text & Subtext- Contemporary Art and Asian Woman***, Earl Lu Gallery, Singapore, 2000, p.43。

註17. 薛保瑕,〈台灣當代女性抽象畫之創造性與關鍵性〉,《女藝論》, 台北:女書文化，1998, p.116。

註18. 同上, p.117。

註19. 同上, pp.117-120。

註20. 呂清夫,〈十年來國內藝壇的個性與群性〉,《台北現代美術十年（一）》, 台北:市立美術館, 1993, p.6。

註21. 楊智富彙製〈1980-1989台灣地區現代繪畫團體十年活動表（二）〉,《藝術家》, 第176期, 1990年1月, p.130。

註22. 同註17, pp.121-124。

註23. 同上, p.125。

註24. 同上, pp.124-125。

註25. 李俊賢,〈抽象的迷思-回首台灣抽象歷史〉,《台灣美術的南方觀點》, 台北:市立美術館, 1996, pp.21-22。

註26. 蕭勤,〈劉芙美的心路〉,《劉芙美》, 劉芙美, 1999, p.6。
註27. 黃寬,〈與《東方畫會》擦身而過的女性畫家劉芙美〉,《劉芙美》, 劉芙美, 2000,pp.7-10。
註28. 黃小燕,〈黃小燕個展自述〉,《山藝術》, 第88期, 1997年6月, p.119。
註29. 萊絲麗・魯伯(石瑞仁、吳昭瑩翻譯),〈美國的抽象藝術-現代主義至今〉,《心象與物象美國新抽象》, 台北:台北市立美術館, 1991, pp.10-11。
註30. 同註16, p.132。
註31. 彭明輝,〈張開眼睛,讓陽光進來〉,《楊世芝/另類視覺的經驗, 1981-1995》, 清華大學藝術中心, 1997, p.75。
註32. 薛保瑕,〈創作自述〉,《薛保瑕, 1993-1997》, 台中:臻品, 1997。
註33. 石瑞仁,《台北-紐約:現代藝術的遇合》, 台北:市立美術館, 1991, p.66。
註34. 薛保瑕,〈創作自述〉,《薛保瑕, 1993-1997》, 台中:臻品, 1997。
註35. 孫立銓,〈從「表式」性抽象,初探薛保瑕作品的「象徵」與「圖式」〉,《薛保瑕, 1993-1997》, 台中:臻品, 1997。
註36. 高千惠,〈畫布上的心情——異性/異域間的空間與量感〉,《藝術家》, 第248期, 1996年1月, p.323。
註37. 同上。
註38. 同上。
註39. 蕭瓊瑞,〈「現代水墨畫」在戰後台灣的生成、開展與反省〉,《台灣美術》, 第六卷, 第四期, 1994年4月, pp.30-31。
註40. 王耀庭,〈域外美術思潮及其回應〉,《國畫山水畫研究彙編》, 台中:台灣省立美術館, 1993, p.56。
註41. 倪再沁,〈《藝術家》:初露光芒〉,《藝術家-台灣美術》, 台北: 藝術家, 1995,p.11。
註42. 楊宗坤,〈「鄉土寫實」國畫的形成及其寫生觀〉,《台灣光復後四十年間國畫寫生之研究》, 台北:市立美術館, 1995, p.141。
註43. 謝峰生,《第18屆台灣膠彩畫展》, 台中:台灣省膠彩畫協會, 2000, p.2。
註44. 詹前裕,〈膠流・膠彩新風貌展〉,《2001膠流・膠彩新風貌展》, 台中:靜宜大學藝術中心, 1990, p.3。
註45. 沈以正,〈由傳統步入現代—淺談羅芳的美術創作觀〉,《延續與蛻變:羅芳水墨創作集》, 台北:太平洋文化基金會, 2001, p.5。
註46. 羅芳,〈2001年女畫家聯展—女性的才情(我不只是在女性群中最好)〉,《延續與蛻變:羅芳水墨創作集》, 台北:太平洋文化基金會, 2001, p.142。
註47. 沈以正,〈雄奇磊落寫山川—論羅芳國畫寫生展〉,《雄獅美術》, 第175期, 1985年9月, p.65。
註48. 劉國松, 序文,《延續與蛻變:羅芳水墨創作集》, 台北:太平洋文化基金會, 2001, p.4。
註49. 劉國松,〈我所認識的李重重〉,《藝術家》, 第167期, 1989年4月, p.264。
註50. 朱麗麗,〈創「天體符號」自序〉,《朱麗麗「天體符號」創作展》, 新竹:市立文化中心, 2000。
註51. 羅際鴻,〈朱麗麗作品名揚海外〉,《中國時報》, 2000年4月17日, 桃竹苗縣市新聞版, p.18。
註52. 楚戈,〈朱瑗的繪畫和陶製面具紀事〉,《藝術家》, 第224期, 1994年1月, p.350。
註53. 徐明義,〈徐序〉,《彭玉琴彩墨畫集》, 桃園: 彭玉琴, 2000, p.3。
註54. 洪根深,〈悲愴〉,《從冥思處走過—洪瓊蕊畫集》, 台北:洪瓊蕊, 1990, pp.6-7。
註55. 徐素霞發表於「彩墨論壇」, 2002年3月2日, 台中市立文化中心。
註56. 黃朝湖,〈王怡芳畫出童真世界〉,《藝術家》, 第196期, 1991年9月, p.381。
註57. 曾肅良,〈筆底春風紙上開〉,《藝術家》, 第38期, 1999年10月。
註58. 李大木,〈勉力為之必有意—鄭月妹國畫選集序〉,《鄭月妹國畫選》, 台北:鄭月妹,

1990。

註59. 王嘉驥,〈在傳統邊緣－拓展當代水墨藝術的視界〉,《在傳統邊緣－拓展當代水墨藝術的視界》, 台北:帝門藝術基金會, 1998, p.7。

註60. 黃光男,〈重意重法,標「新」立「異」——略論袁旃的創作〉,《袁旃,1995-1997》, 台北:袁旃, 1997, p.3。

註61. 楚戈,〈新空間的塑造－袁旃新山水畫的理性變革〉,《袁旃,1995-1997》, 台北:袁旃, 1997, p.10。

註62. 何國慶,〈新世紀的書壇新願景〉,《2001・創時書藝－傳統與實驗雙年展》, 台北:何創時書法藝術文教基金會, 2001, p.III。

註63. 林素清,〈漢字的起源與發展〉,《國際書法文獻展－文字與書寫》, 台中:國立台灣美術館, 2001, p.18。

註64. 傅申,〈傳統與實驗－千禧年論當代書藝創新〉,《千禧年－當代書家傳統與實驗書法展專輯》, 台北:何創時書法藝術文教基金會, 2000, p.4。

註65. 沈氏口述錄自黃苗子〈學書雜述〉,《大成》, 第142期, 1985年9月, p.23。

註66. 麥鳳秋,〈緒論〉,《四十年來台灣地區美術發展研究之五－書法研究彙編》, 台中:台灣省立美術館, 1996, p.18。

註67. 麥鳳秋,〈結論〉,《四十年來台灣地區美術發展研究之五－書法研究彙編》, 台中:台灣省立美術館, 1996, p.122。

註68. 杜忠誥,〈『特色』的追求與『完美』的陷阱－寫在第二回『傳統與實驗』書法展專輯之前〉,《2001・創時書藝－傳統與實驗雙年展》, 台北:何創時書法藝術文教基金會, 2001, pp.VI-VII。

註69. 李思賢,〈當代,書法,新面向?!〉,《國館書法文獻展－文字與書寫》, 台中:國立台灣美術館, 2001, p.164。

註70. 同上, p.173。

註71. 宜堂(黃宗義),〈鶴之舞影－閱讀盧銘琪書法〉,《盧銘琪作品集》, 嘉義:盧銘琪, 2002。

註72. 林進忠,〈騁志暢懷,縱橫筆墨－記讀盧銘琪的書法創作〉,《盧銘琪作品集》, 嘉義:盧銘琪, 2002。

註73.盧銘琪, 創作自述。

註74. 臺靜農,〈從董陽孜的書法・請書畫合流的新境界〉,《董陽孜作品集》, 台北:漢光文化, 1987, p.5。

註75. 梁實秋,〈行草參差,筆酣墨飽〉,《董陽孜作品集》, 台北:漢光文化, 1987, p.9。

註76. 馮幼衡,〈投鞭斷流的女書家〉,《中國時報》副刊版, 1997年12月14、15日。

註77. 漢寶德,〈書中有畫——談董陽孜的現代書法〉,《藝術家》, 第234期, 1994年11月, p.406。

註78. 同上。

註79. 李葉霜,〈輕若蟬翼,重若奔雷〉,《藝術家》, 第179期, 1990年4月, pp.342-343。

註80. 徐小虎, 同上, p.344。

註81. 管執中,〈台灣三十年來水墨畫的發展與趨向〉,《雄獅美術》, 第154期, 1983年12月, p.66。

註82. 徐素霞,〈從「傳統繪畫精神」與「筆墨」談水墨畫的創新〉,《美育》, 第98期, 1998年8月, pp.16-17。

註83. 黃光男,〈台灣戰後水墨畫創作與美學研究－有關類型的比較分析〉,《1901-2000:台灣文化百年論文集》, 台北:歷史博物館, 1999, p.272。

第五章 1990年代女性意識的崛起和女性化的美學品味

一. 女性意識的濫觴

台灣當代藝術的推動在1980年代除了官方體系(中央級的文化建設委員會成立於1981年、省立與市立美術館、各縣市文化中心)以外，也受到民間各界的參與與支持，私人財團法人文教基金會紛紛成立，文化建設形成多角化經營發展的格局。從1980年代中期由美術館引領當代前衛藝術的發展，到1980年代末期商業畫廊驟興導致市場掛帥，根據《藝術家》雜誌何政廣社長的統計：1983年台北畫廊有12家，至1989年增至68家，到1992年遽增至195家【註1】，美術館與畫廊之間的互動則無法避免。

生爲女性，憂患與生俱來，所以從心態上當然不同於男性的同輩。世紀末方興未艾的「多元文化主義」呼聲，台灣當代藝術家不願處於(西方眼中)邊緣文化地區，自然會自覺式地強調區域、族裔文化差異的重要性。其實，台灣藝壇並不需要全盤否定西方強勢文化的影響力，而是從根本基礎點上，積極爭取自身文化的發言權，也就是建立自身的論述，或言說版本的正當性。女性藝術家的高學歷現象，使得女性知識份子比較熱衷於爭取論述的發言權，處在男性爲壓導優勢的台灣藝壇上，女性不願糾纏在社會運動形式的動員當中，應該是不難理解的必然。女性藝術與多元文化主義關係是十分密切的，因爲是多元，才有女性藝術家的生存空間，也只有肯定差異的文化現象，才能肯定女性藝術的價值與地位。

女性藝術家謀求與強勢男性文化的共生與並存之道，無異於以東方文化的背景與西方文化霸權謀求共生與並存，所以既不可能默然地全然接受本土的意識型態，也不至於屈折於西方現代主義的物質文明而爲其所全然吞噬。因此，世紀末的東方與西方，對女性藝術家而言，不是「對立」或「對比」的兩極化概念，而是結合了時間與向度的概念，在層層糾葛的複雜互動關係裡，形成多元的、虛實不悖的「新空間

感」，異質性可以並存的「新現實」，包括了「抽象」藝術的領域和「新知識分子」的書畫創新路線。

台灣當代傑出的女性藝評家、策展人高千惠（台北，1957-），對台灣當代藝壇有一段傳神的描述：

「當代藝術的形成幾乎來自外在環境的異象，與創作者特殊的異術，而後共同歸造出藝壇上的異數。不按牌理出牌與不合理中的合理，使當代藝壇充滿變數，相較於過去的生態，當代文化的特殊性主導了當前藝壇的形勢，尤其在曾經以經濟金權掛帥的80年代尾風的影響下，藝術的使用與濫用幾乎成為文化醫療學的某種秘方。」【註2】

台灣走過1980年代的激情演出，美術館文化所推展的台灣當代藝術是秘方也是春藥。女性藝術家在這場激情上演的戲碼中，平靜地扮演了善良、勤勉的女主角。台灣女性意識的醒覺，最早見於1980年代黨外時期的婦女運動。當時帶領運動的女性知識分子，定位於婦女的人權運動，她們所代表婦女醒覺意識，是從人權運動然後才進一步落實到民主政治、法制、社會改革等範疇內，並帶動議題與學術研究結合，極力從各領域爭取互動與女性被重視的空間。1990年代以後婦女運動團體大量增加，成員比較年輕化，而且不僅限於台北地區，運動內容更多元化、本土化，同時也進入校園，例如台灣大學的女研社。台灣早期的婦運爲女性日後從政奠下開疆闢土的基礎，如今呂秀蓮已貴爲台灣的副總統，但是女性意識的覺醒在美術界卻發生得比較晚，而且遠遠落在文學界之後。藝術史學者蕭瓊瑞在分析台灣當代藝術家，在解嚴後創作主題的變遷時指出：

「.....解嚴後，以人性、哲思、自省、心象、生命等範疇為對象的創作性展出，成為創作者另一主要傾向，同時，在媒材選擇與技法運用上，也有極大的差異，他們可能藉著描繪他人的形象，來流露自我落寞的心情，也可能藉著流動的各式造型，來呈顯晦澀的心象，此外，對自我的性別角色進行思考反省的『女性藝術』，尤為特色。就表現手法言，此一主題，是解嚴後，顯現最豐富面親的一項，值得注意」【註3】

藝評家、前任省立美術館館長倪再沁，在回顧1993年《藝術家》雜誌大事記時，他指出：

「三月號的《藝術家》特別製作了『女性藝術工作者』專輯，是雜誌首創的女性藝術專輯，其中陸蓉之的『中國女性藝術的發展與啟蒙』一文，為中國女性藝術家取得進入『正史』的第一張通行令，意義非凡。.....在台灣，女性主義最早產生於政治運動中（女性的參政權），.....最早回國的李元貞、呂秀蓮等，主

要著力點在政治運動上；80年中期，賴純純回國推展前衛藝術，突破了『名媛』藝術家的侷限，至80年代末期，陸續回國的及台灣本地的女性藝術工作者更是美術新潮的核心人物。如今，活躍於當代美術界的女性學人有李明明、顏娟英、陸蓉之、李美蓉.....等，創作者有楊世芝、吳瑪悧 、嚴明惠、侯宜人、陳幸婉、周邦玲.....等，其他戲劇、電影加上本土崛起的女性藝術工作者，不論在教育、展覽、表演、寫作方面，形成一股銳不可當的潮流，特別是陸蓉之，.....以她為主導的許多活動確實為女性藝術增加了莫大的助力！」【註4】

藝評家、美學學者呂清夫分析自台北市立美術館開幕十年來，台灣藝壇的個性與群性時表示：

「在80年代的國內藝壇，尚有一些零星的現象同步於國際藝壇的傾向，其一是『裝置』藝術，.....其二是『替代空間』的出現，.....其三是女性或女性主義的藝術，如畫香蕉的卓有瑞，反男性的嚴明惠，搞編織的黃麗絹，一度自稱陸先生的陸蓉之等。在西方70年代前半的反體制文化中，基於弱勢族群的抗爭原理，女性曾透過各種管道也來進行反體制的表現，連弱勢的藝術－手工藝也被當作一種抗爭工具，因之傳統上難登大雅之堂的編織工藝都被提昇到純藝術的地位。自然西方女性使用的手法十分多樣，影像、表演、混合媒體等方式更被大量利用，時而作自傳性表現，時間表達宗教情感(筆者在本文將之稱為儀式化的傾向)，但不管怎麼樣，都在批判『男性』的觀點。」【註5】

事實上，在1990年代以前，女藝術家的活動比較是個人化的，即使有結社或組成團體(例如台北市西畫女畫家畫會)也多半是聯誼或聯展的性質，鮮有女性意識的討論空間。女性意識對藝術圈的刺激主要是外來的，來自於社運和婦女團體，1990年婦女新知基金會李元貞、吳瑪悧 等人的促動下，筆者才在台北誠品藝文空間策劃了一項具有女性意識覺醒意義的展出，並且和吳瑪悧、嚴明惠、侯宜人等其他的女性藝術家舉行座談會、在媒體撰文公開討論女性主義的議題。當時邀展的過程中，還是遇到有些女性藝術家不願意被貼上「女性」的標籤，更不想介入什麼女性運動。1991年台北龍門畫廊和帝門藝術中心，及高雄的串門藝術空間各自籌辦了女性藝術主題的展覽和週







1. 1990年嚴明惠(上)、侯宜人(右下)、陸蓉之(左下)參加女性藝術的研討會。



2. 1991年帝門藝術中心的《女我展》座談會, 圖片版權：帝門藝術中心提供。



3.1995年《女性創作的力量》出版的歡樂五人組, 右起：楊世芝、湯皇珍、嚴明惠、侯宜人及鏡頭外的攝影者簡扶育,圖片版權：簡扶育提供。



4. 1997年張元茜策劃《盆邊主人》與展出參與的新莊地區女性勞工朋友。



5. 1998年《意象與美學》的展場一隅，圖片版權：台北市立美術館提供。

邊活動。女性藝術家以女性意識爲主體的展出活動自1991年始比較活躍，至1994年達到高峰，探索文化出版了《女性創作的力量》，台南新生態藝術環境舉辦由侯宜人策劃的《台灣女性文化觀察》主題展，並出版專輯之後，從1995至1997年張元茜在新莊文化中心策劃《盆邊主人－自在自爲》的國際女性展爲止，女性意識的議題反而似乎冷卻了一段時間。1998年女書文化出版了台灣有史以來第一本女性藝術文集《女/藝/論－台灣女性藝術文化現象》，賴瑛瑛在台北市立美術館策劃的《意象與美學－台灣女性藝術展》，才眞正激勵新一波更積極、主動的女性主義和女性意識的運動，全台各地如雨後春筍般由女藝術家紛紛自主性地舉行女性藝術的主題展。此時更年輕一代女性研究者如王錦華、陳香君、劉瑞琪等人，以及簡瑛瑛所長帶領研究生江足滿、劉婉俐等生力軍加入女性藝術的研討。2000年由輔仁大學比較文學研究所簡瑛瑛所長主辦的《浴震重生迎接第三千禧年：女性心靈之旅－文學、藝術、影像國際研討會》，首度將女性的性別和藝術創作



6. 1998年《意象與美學》開幕，前輩藝術家許玉燕與當時的市長及館長，圖片版權：台北市立美術館提供。



7. 2001年《心靈再現》座談會，圖片版權：高雄市立美術館提供。

課題帶入嚴肅的學術殿堂，邀來女學界的重量級女性學者王美玲、史書美、林芳玫、邱貴芬、張小虹、阮若缺、沈曉茵、鍾玲、廖炳惠、劉開鈴、劉雪珍、劉毓秀、蔡淑玲……等等齊聚一堂，盛況空前，同時也象徵著1950年代出生的女性藝術家一輩，蓽路藍縷所經歷女性意識醒覺的草莽年代終告結束。2001年簡瑛瑛所策劃的《心靈再現－台灣女性當代藝術展》在高雄美術館盛大開幕，配合展覽舉辦一系列的座談會，大批女性藝術家、評論家南下共襄盛舉，對一向是男性沙文色彩的南臺灣，可謂是高具歷史性意義的破冰之旅。

自古以來，女性藝術家在藝術圈的活動或藝術史上的記錄，都是邊緣化的身份和角色，女性意識的醒覺究竟對女性的創作工作者產生什麼樣的影響？已經是西方藝術領域內相當熱門的研究課題，但是對台灣當代藝壇而言，女性意識下所產生的女性美學仍是相當次要的議題，在傳統男性威權的制度裡，難免會被誤解為「反對」男性的立場。甚至在女性自身的圈子裡，許多女性藝術家拒絕被標記為「女性」的身份，並且同意傳統男性中心思想的觀點，認為表現出女性的特質就等於承認自己是較弱的次等位置，於是「去性別化」，或者崇尚「陰陽同體」，都好像是追求兩性平權的一種手段。如此困擾的性別問題，從來都存在於西方的藝術世界裡，他們從古到今存留下來的大量藝術作品之中，從創作的角度而言，男性，一直理直氣壯地作為觀看的主體，即所謂的「男性視眼」（male gaze），而女性，也就理所當然被安排為被觀看的對象，例如：引發男性想像力的繆司、畫家面前的模特兒、傷心時祈禱的對象：聖母瑪利亞，或色情雜誌裡放浪形骸的妓女。

女性主體意識一旦開始醒覺，顯然不可能避免以「女性視眼」（female

gaze)來作爲選擇創作視角的原動力，女性的主體性(female subjectivity)也必然成爲女性藝術家創作所據的重要立場，這麼一來又如何能忽視性別問題的存在呢？希拉蕊・魯賓森(Hilary Robinson)在她的〈越界：女質，軀體，再現〉一文中指出，性別的陽性、陰性，全然由特定時空的社會制度的權力所決定編派的，如此來說女人的性別並非天生如此，就連女人的月事週期，也可能因爲飲食習慣、壓力、運動，甚至身旁的女人之間相互影響，都可能造成變化。【註6】從1970年代西方鼓動女性主義運動以來，可以想像「性別」和藝術的相關討論，不知有多少論述著作問世，光是面對「性別」一項課題的各種不同態度和立場，就足以將西方女性主義分裂成爲好幾種學說和流派，甚至是敵對的雙方。

軀體作爲一種存在的認證記號，至少在西方傳統的具象繪畫中是如此看待軀體的。由於繪畫是(被觀看)軀體的載體，英國女性主義史學家葛蕾塞達・波拉克(Griselda Pollock)曾非常清楚地指陳出她的觀點：

「繪畫在現代主義的論述中享有優勢，以其涵括軀體和蹤跡的緣故，成為最優越和最具意義的形式，等於是以藝術家在場的換喻(metonymy)而獲得保障。這些由視覺推斷和文化性的命名所形成的價值觀，題記成為主體性，那就是男性。」【註7】

西方古老的繪畫傳統，成爲男性主體性的代名詞，並不是波拉克一個人的論述，至少在第一代的女性主義者急於尋找抗爭對象的年代裡，男性輝煌的繪畫藝術殿堂，自然是非常明顯的對抗目標。這類以傳統繪畫、雕塑媒材作爲男性主權的換喻，也可在東尼・羅勃森(Toni Robertson)1973年的一篇文章裡看出：

「男性藝術的傳統在目前的極度衰微，使得許多機構無法再歧視女人。像油畫和傳統雕塑那種神聖的美術媒材，已失去其魅力去吸引這個年代最偉大的藝術家。長時間的機構式的藝術教育不再必要——甚至不合人意——歷史性提供的形式和影像對藝術家而言，和現代的現實沒啥關係。在這種情況下，一些新的、正面的趨向出現了，證明對女性主義的藝術家十分管用。媒材的選擇性擴寬了，而且各種藝術之間、文學、音樂和表演藝術的藩籬被破除了。新的媒材和類型可以和無數尚未被發掘的方法混合，提供新的形式和影像證明比繪畫和雕塑更符合女性經驗肖未被外表定型的事實。強調個人特質，以及偉大的藝術家也可以是集體合作的產物，有時還要求觀眾的參與和回應。」【註8】

對於女性藝術家和女人軀體之間的創作關係，美國女性主義藝評家、史學家也是表演藝術家裘安娜·弗魯厄(Joanna Frrueh)，在她的文章中作以下的解釋：

「在1970年代裡，女性主義藝術家要為女人拯救女性的軀體，主張女性以女人的軀體和女人軀體的經驗，來呈現女人創造她們自己的美學快感的能力。這項女體形象的正面結果，是1970年代女性主義美學相當重要的一部分。」【註9】

女性爭取身體的自主權，是第一代女性主義者奮鬥的主要目標之一，從身體的解放與自主，就不可能不觸碰到女性情慾的解放，而事實上，女性情慾作爲生命和創造的原動力，是長期以來受到宗教、社會、文化和習俗(例如非洲部分地區割除女性陰蒂的惡習)等各方面的多重壓迫。女性情慾解放和對情色文化的態度，也是造成女性主義者派系對立最嚴重的部分，不在本書討論的範圍。不過根據執教於耶魯大學的華裔女性主義學者孫康宜的一篇文章：〈莎孚的情詩與「女性主體性」〉，她以莎孚(Sappho，約628-568B.C.，希臘女詩人)指證西方女性情慾被壓抑的典故，內容頗有引人之處，引出一小段作爲研究參考：

「女性主義者認為莎孚所代表的「女性主體性」之所以被近代人忽視，乃是由於後來柏拉圖主義在西方文化中的壟斷。在柏拉圖的哲學世界中，女性基本上是被排斥在外的，只有男性才有資格共同談論知識和人的終極關懷問題。與莎孚不同，柏拉圖對人的肉體慾望是一直持否定態度的。在他的作品中，柏拉圖雖曾論及人的愛慾問題，但他的重點卻完全放在『超越』的意義上：他以為只有把肉身情慾提升到精神的真與美的高層次上，人類才可能實現『理想國』的境界。相較之下，比他早兩百年的女詩人莎孚卻持有相反的世界觀：她強調情慾本身的價值，以為肉體及感官的慾望有其絕對的意義，完全不必依靠超越來肯定其功能。(唯一的『超越』只是藝術上的超越，那就是把情感及生活經驗通過寫作化為文學的過程)。對莎孚來說，所謂美只是人的心中『所愛的東西』，是一種『情人眼裡出西施』的主觀認定，不是什麼客觀的超越。」【註10】

莎孚在西方的女性主義運動中，很自然成爲崇拜的女性典範/偶像，情慾的解放，是1960年代性解放運動、1970年代女性運動的重要議題，也是爭議最大、對立最激烈的兩極化路線之爭。西方的女性藝術運動和她們女性主義的關係是密不可分的，然而什麼是西方的女性主義呢？不但女性主義並非本書討論的重點，況且除了上述討論到的性

別差異、女性主體性和情慾解放以外，女性主義的演變和複雜的流派關係，也非本書所能容納，僅舉出卡洛琳・拉瑪查諾格露（Caroline Ramazanoglu）在她的著作《女性主義和壓迫的牴觸》裡，開宗明義便指出女性主義至今還有其他的差異性存在，那些從北美和歐洲崛起的女性主義，其實是具有種族優越（ethnocentric）的本質，無法對世界各地、各類女性主義具備全觀的能力，正因爲全球各地的女性主義是那麼不同，而且多樣化的，原本已很難加以分門別類的女性主義，也就更不可能具有統一的意義和內容了。【註11】從這個觀點來看台灣的女性藝術運動，並不如同有些學者認爲是從西方移植過來的，雖然參與女性藝術活動的成員之中，有很高的比例具有留學西方國家的背景，但是台灣的女性藝術家必須針對台灣本地的風土人情，擬出有效的策略，才有可能在台灣藝壇生存下來，不太可能將西方的戲碼直接轉移、照本宣科式的抄襲演出。

1990年從美國學成返台的嚴明惠（嘉義，1956-），是台灣藝術圈第一位公開主張女性主義運動的藝術家，她坦然公開自己的婚變，以個人婚姻作爲創作內容，又以水果隱喻性器官的一系列作品，直言不諱是以她的藝術創作內涵來喚醒女性意識，當時引起台灣藝術圈內極大的震撼。嚴明惠登高一呼的影響所及，1990年代初期台灣的美術圈內，還有其他和嚴明惠同樣出生於1950年代的女性藝術家，表現出對女性意識或女性主義的高度關心與支持，例如：李美蓉（台南，1951-）、曾曬淑（嘉義，1952-）、賴純純（台北，1953-）、傅嘉琿（台北出生，1953-）、吳瑪悧（台北，1957-）、侯宜人（1958-）、湯皇珍（台北，1958-）、林珮淳（1959-）以及筆者本人（台北出生，1951-）.....等，主要是1950年出生的一代，稍晚加入還有1960年代出生的謝鴻均（苗栗，1961-）、侯淑姿（1962-）、林純如（台北，1964-）及陳香君（台中，1969-）.....等等，她們雖然不一定是女性主義的藝術家，卻都曾經以自身的創作或撰文提倡女性意識的藝術。其中尤其以吳瑪悧更是台灣女性運動初始最爲積極的成員，而且長久以來始終熱心參與並且支持許多女性社團的活動。

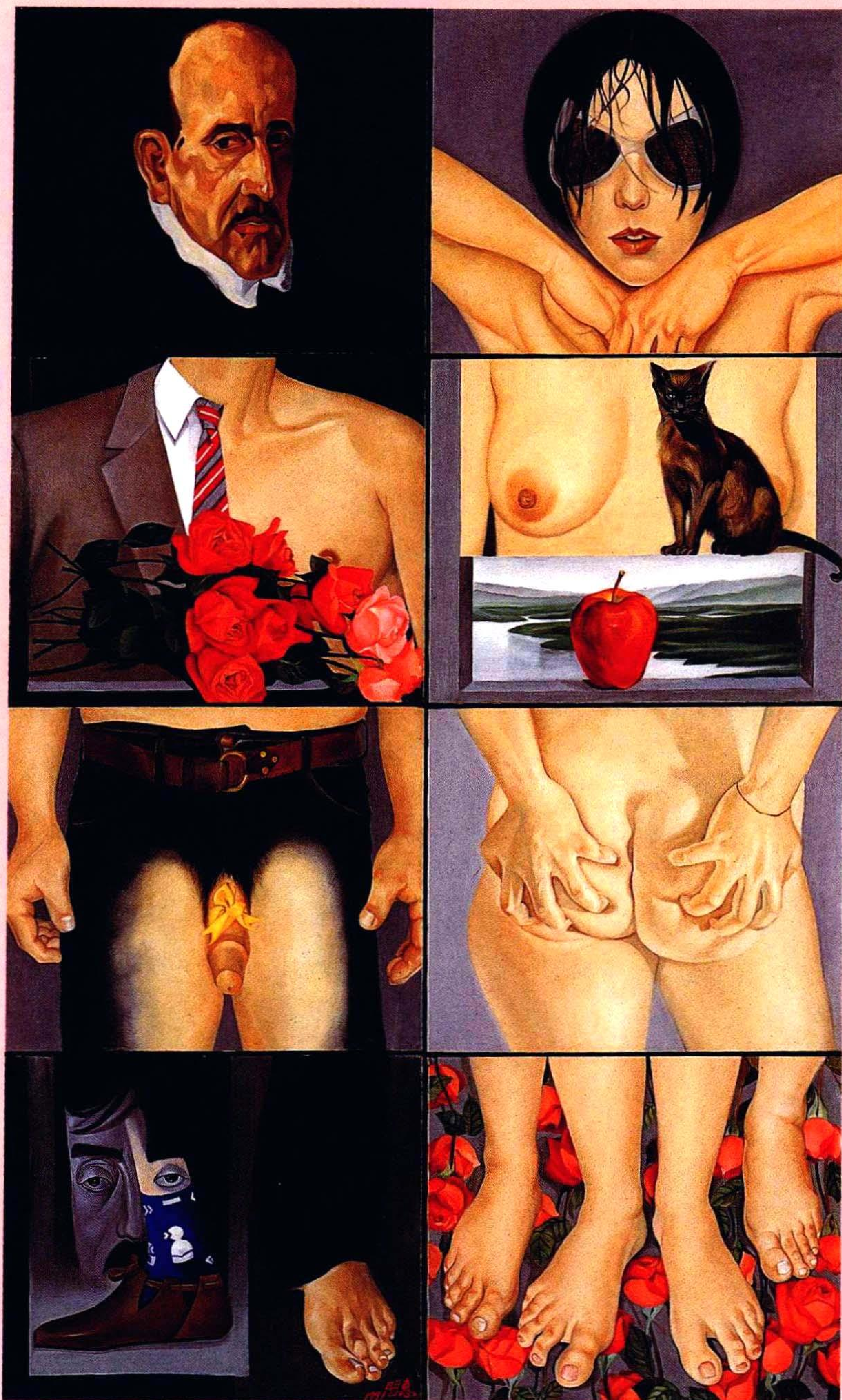
西方女性藝術家在1970年代的女性運動當中，避開男性偉大的傳統——油畫和雕塑的領域，而從新的媒材（例如錄影藝術）、更多元化的媒材，以及跨領域的範疇中尋求出路，是可以理解的策略。因爲根據

歷史性的評量標準，對女性藝術家而言往往是不公平的，甚至無法適用。況且男性藝術家在面對新媒材或跨領域整合的時候，至少和女性藝術家在同一起跑點上，對女性藝術家而言也就是比較公平的機會競爭。至於西方女性藝術家在作品中常見的自傳式、日誌式的作品，以女性自身的軀體爲體材，在台灣並不多見，可能因爲東方文化蘊藉了女性保守、含蓄的性格，豈敢將個人隱私及生活公然宣揚發表？嚴明惠的挺身而出，來自社會各方的保守風氣的壓力，無形中已在她的生命中造成看不見的傷痕，她身爲台灣第一位女性主義的藝術家，所背負的沈重包袱，恐怕是她自己在當時都未能料到的。至筆者完成此書稿時，嚴明惠潛心向佛很少出現參與女性活動，侯宜人隨家人遠赴美國定居，傅嘉琿也在美國進修，昔日革命情感的老姊妹已然各自分飛，現在活躍於新一代女性藝術家圈子的很明顯是另一個世代的文化。

嚴明惠(嘉義朴子，1956-)生為遺腹子，由母親獨力撫養成人，師範大學美術系畢業以後，1979年偕同夫婿西畫家張振宇赴美留學，半工半讀支撐家計，育有一子。1987年獲得美國紐約州立大學藝術研究所碩士，兩年後又從紐約州立服裝設計學院(F.I.T.)織品設計系畢業。嚴明惠在海外辛苦持家終於學成返國，沒想到遭逢婚變，再加上從小和母親相依為命的獨生女經歷與感情上負擔，在在都埋下她日後離群索居的種因。

1990年代初期嚴明惠以水果隱喻性器官的一系列作品，直言不諱推動女性主義的藝術，例如她1988年所作的〈三個蘋果〉，中間那剖成一半的蘋果，核心部分很明顯的就是女性的陰戶，更是台灣前所未見者。她在〈水月夢影〉一文中說明：

「少數人以為我是以『性』為題材的畫家，其實，漏了一個字，我是以『人』性為主的畫家，『性』是『人性』的一個部份，畫了幾個女性的乳房或畫了一個男性的陽具，並不是在畫『性』(如果如此詮釋，那就是把人性最重要的一個環節貶抑到最低的生理層面)，我畫的是男性中心的社會的『人性』被『性別』的框框宰制，以致於男女的生命都得不到真實的發展，社會運作的方式犧牲了男女個人的意義，而確保種族的繁衍，雖然如此而已，跟著這串架構所衍生的重要文明卻創造出來，且流傳下來，形成不易突破的鎖鍊，困住後來的男女。」【註12】



8. 嚴明惠,〈男與女〉, 1988, 油畫, 213.5×130.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。

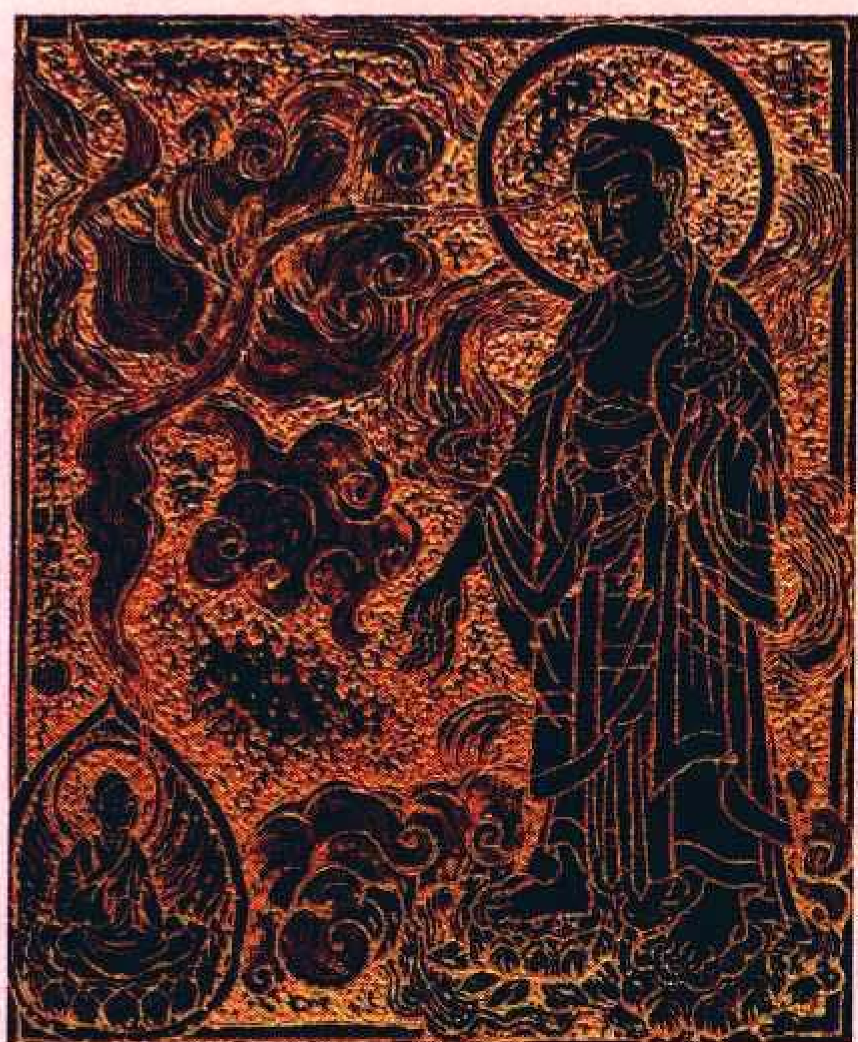
9. 嚴明惠, 〈死亡的美學〉, 1988, 油畫, 71.5×98.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



10. 嚴明惠, 〈三個蘋果〉, 1988, 油畫, 46×51公分, 圖片版權：嚴明惠提供。



11. 嚴明惠, 〈喜氣洋洋〉, 1990, 油畫, 20F, 圖片版權：嚴明惠提供



12. 嚴明惠，〈阿彌陀佛接引圖〉, 1994, 瓷板, 49.5×60.5公分, 圖片版權：嚴明惠提供。

婦女新知基金會的創辦人李元貞，在1990年代初為文肯定和鼓勵當時的女性藝術家向前行，她稱譽嚴明惠是：

「在新崛起的女畫家中，嚴明惠女士的女性意識十分強烈，她曾經以一巨幅的女性裸體被一集綁著藍色絲帶的放大的銀色叉子壓迫著，透露出家務對女性藝術家的損傷，常是女性在瑣碎家務與創作活動中辛苦的掙扎。」【註13】

嚴明惠挺身而出爭取女性主義的發展空間，創作繪畫及撰寫鼓吹女性自覺、自勵的文字，而她失婚的處境卻加深過程中無謂的困擾，同時也因此未為她贏得普遍的掌聲和支持，女性藝術學者王錦華的看法是：「儘管以新批評的觀點；我們似乎不宜以作品論作者，『窺伺』作的生活、心態。但嚴明惠在90年代初期透過文字、圖像顯義系統大膽陳述自我有關性、愛、婚和家庭的糾結，確實招致諸多爭議，使得讀者、觀眾往往傾向在她的作品中尋求印證的痕跡。阿特金斯（Robert Atkins）亦曾指出，西方女性藝術發展初期經常出現敘述性、自傳體的作品，而傳統泥淖的無盡掙扎確實也是女性生命的真實面貌。」【註14】

嚴明惠在1995年的創作自述表示：

「一切有為法，如夢幻泡影；如露亦如電，應作如是觀；不可執著於無形，亦不可執著於有形。一切本是因緣和合而成！虛空取異相，異相中無心；分佈諸色彩，然不離於心。彼心恆不住，無量難思議；示現一切色，各各不相知。」【註15】

藝術家也是藝評家侯宜人認為嚴明惠選擇水果靜物為主題，是因為西洋油畫的傳統素不重視靜物畫，而女人和靜物又都是西洋油畫中被描繪的對象，其重要性既受美術史的主導，也受男性世界的主導。侯宜人指出：

「嚴明惠的繪畫充滿了女性及水果圖象，由格子組合構圖，使用具象手法描繪，三者合成其作品的表面枝葉，而以女性主義為幹，個人生活經驗為根，架構起一個嚴謹並以女性人角度出發的繪畫系統。她的作品透露出幾點立意頗強的訊息，其中之一即經由女性人體與水果靜物的並置，導出屬於美術史上觀念的爭執。」【註16】



13. 1977年嚴明惠(中)大學時代與友人侯宜人(左)、董麗荔(右)同遊, 圖片版權：嚴明惠提供。

美國第一代的女性主義評論家露西．李帕(Lucy Lippard)，在1976年的早期經典文集《來自中間－關於女性藝術的女性主義論文》中，一場座談會的對話錄，談到「女性意象」(female imagery)的問題，她指出一般所謂的女性意象，指的是女性的「性」的意象，所以她更傾向於「女性感性」的說法，因爲比較模糊、比較不可能確定下來。她指陳的女性的「性」意象包括：

「圓圈、圓頂、蛋形、球形、盒狀、生物形態的，有可能帶條紋的，或層層疊疊的，不過那又說得太明確了。那麼，去想碎裂的斷片才更有趣呢，它暗示了某種反邏輯、反線性的手段，在許多女性的作品之中也相當普遍。我喜歡碎裂物，網絡化，每一件事之間都有關連，男人的作品是不會這麼熱衷於套用陳腔，全角度和崇拜陽具，它是閉鎖的，就像『這是我的意象』那碼子事一樣。女人哪，因為種種諸多的理由，是比較開放的，不論對她們自己或是面對每一種不同的方法都如此。」【註17】

李帕認爲在1970年進入藝術圈的女性藝術家人口增加，和觀念藝術轉向行爲主義(behaviorism)的時間是一致的，而那時女性主義運動正在提出身份認同的問題。通常以廉價方式書寫、拍照、錄影、錄音記錄的觀念藝術，重視的是「觀念」本身，所以比視覺性的材料還更重要。這點正好提供給過去屬於「櫥藏藝術」(closet art)一類的作品，像私人期刊和遺跡，先前怯演的表演，還有自我揭露式的作品....等等，可以直接發表的管道。這過程中，許多藝術家選擇以自己爲主題，這對於先前被孤立、埋沒的女性藝術家而言，當然也是很自然的出路，同時也有易於提升她們女性意識的醒覺。這些行爲主義的藝術家當中，有些人選擇了自傳式的手法，而也有許多是以外表不明顯的方式卻把焦點放在自己的身上，那個「自己」，其實是用來挑戰或暴露自己平日所扮演的角色。【註18】行爲主義的觀念藝術是1980年代才發生在台灣，有其政治和歷史環境所造成的必然，而當時的參與者多半是男性的藝術家，也是社會與文化環境所造成和西方藝壇的差異，只有吳瑪悧是早先這波風潮中唯一的女性成員，而且還是領銜的主要動力之一。吳瑪悧對台灣當代藝術的發展影響力是多方面與多層次的，不僅僅在女性藝術和觀念藝術的推展方面，她是數一數二的前鋒大將，在藝術出版、譯介和藝術教育推廣方面，她更是集耐力、毅力於一身的長期耕耘者，點滴累蓄已成台灣走過的一的前衛藝術的典範之一。



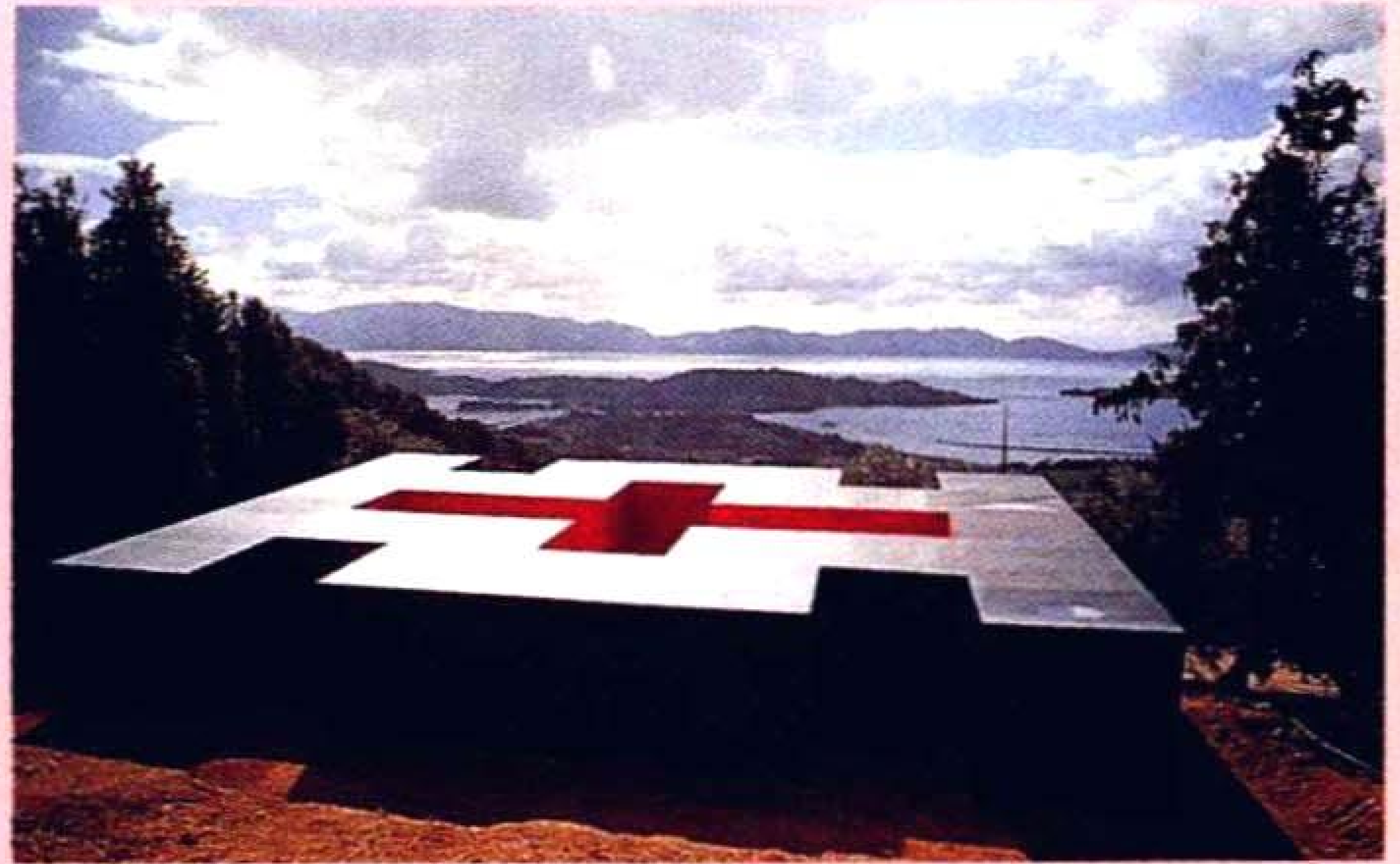
14. 吳瑪悧，〈遊戲還沒有結束〉，1986，複合媒材，裝置作品，圖片版權：吳瑪俐提供，李銘盛攝影。

吳瑪悧（台北，1957-）於淡江大學德文系畢業後，至奧地利維也納應用藝術學院主修雕塑，後轉到德國杜塞道夫國立藝術學院主修創作，畢業回國後經常撰文、翻譯，並主編遠流出版社的《藝術館》叢書。

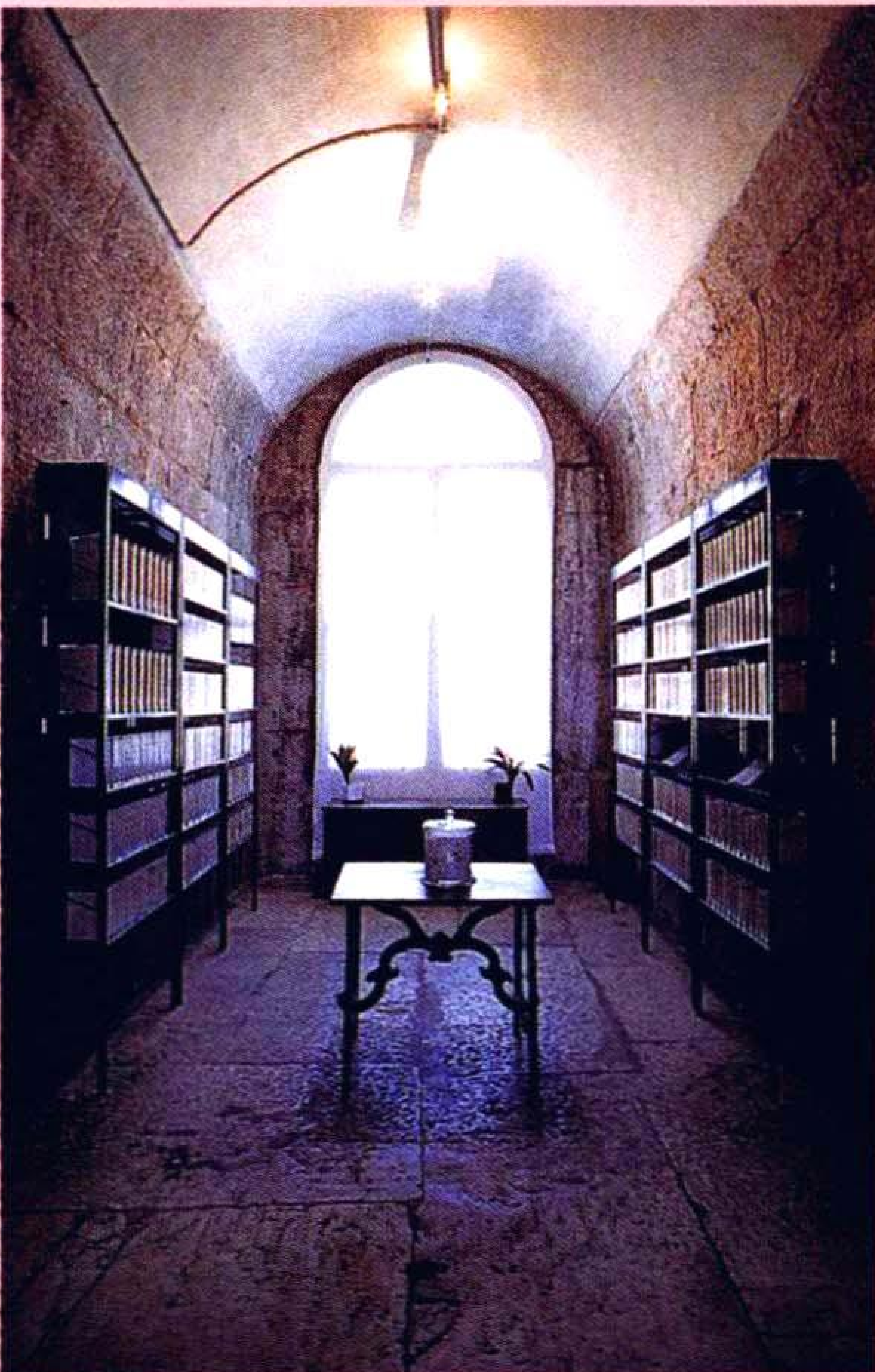
吳瑪悧的創作主要針對社會和兩性議題，擅長運用社會運動的型式與策略來布達她的理念，也經常以儀式化的裝置藝術來表現她的美學理念或突顯藝術行動的本身。吳瑪悧於1985年在台北神羽畫廊舉行首次個展《時間空間》，至2001 年在高雄市立美術館舉辦最近一次的個展《告訴我，你的夢想是什麼》，其間她在國內外發表近20次個展，而且參加許多指標性的國際大展，例如：1988年參加台灣省立美術館《媒體、環境、裝置》、1989年日本《牛窗國際藝術祭》等。1995年參加澳洲雪梨當代美術館《台灣美術展》，德國斯圖加克《國際雕塑三年展》，也是第46屆威尼斯雙年展台灣館的藝術家之一。1996年參加香港藝術節《走出畫廊》，法國尼斯當代美術館《多元的想像－當代雕塑展》，義大利杜林《國際今日藝術展》。1997年再度赴威尼斯參加雙年展的衛星展。1998年赴美國紐約亞洲協會及舊金山現代美術館參加《蛻變突破－華人新藝術展》巡迴展，德國波昂女性美術館《華人女性藝術展》。1999年參加美國匹茲堡美國匹茲堡床墊工廠《亞洲藝術展》，澳洲昆士蘭美術館的亞太三年展，筆者策劃在北京中國美術館及台北國立歷史博物館展出的《複數元的視野—台灣當代美術》，2000年在比利時列日現代與當代藝術館的《大陸版塊遷移》，新加坡Lasalle藝術學院的《文本與次文本，高雄市立美術館的《心靈再現—台灣當代女性藝術展，2001年國立藝術學院關渡美術館的《千濤拍岸—台灣美術一百年》，德國漢堡Kunsthaus的《POLYPOLIS》，台北當代美術館的《輕且重的震撼》，2002年紐約台北藝廊的《旅行》……等等，吳瑪悧經常受邀在國內外展出，她的展歷遍及亞、歐、美及澳洲，當之無愧是目前最具國際知名度的台灣當代女性藝術家。義大利藝評家亨利·派第尼(Enrico Pedrini)謂：「吳瑪悧不僅僅以最具台灣代表性、而且是整個東南亞地區藝術家代表之一的身份，進入了國際藝壇。」



15. 吳瑪悧，〈時間空間〉，1988，複合媒材，裝置作品，圖片版權：吳瑪悧 提供。



16. 吳瑪悧，〈亞〉，1989，複合媒材，裝置作品，圖片版權：吳瑪悧提供，李銘盛攝影。



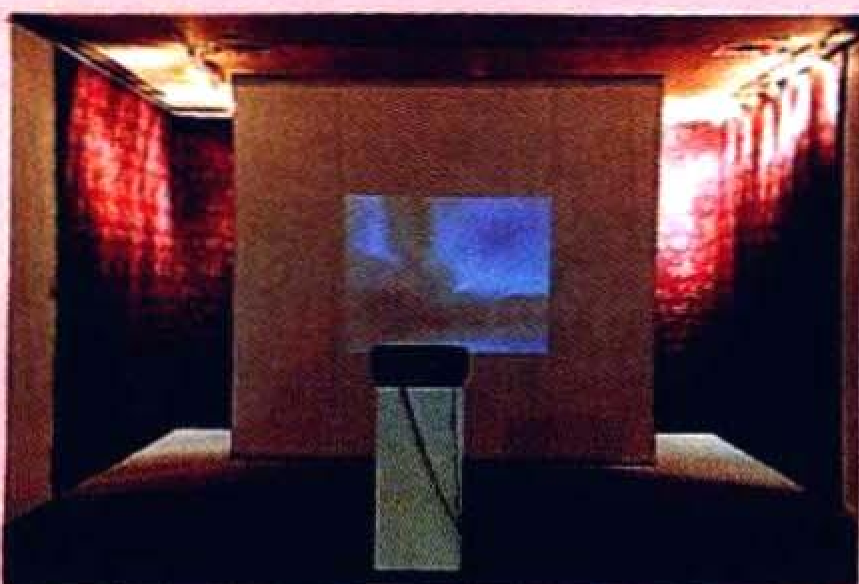
17. 吳瑪悧，〈圖書館〉，1995，複合媒材，裝置作品，圖片版權：吳瑪悧提供。



18. 吳瑪悧，〈文學的零點〉，1997，複合媒材，裝置作品，圖片版權：吳瑪悧提供，杜宗尚攝影。



20. 吳瑪悧 〈維多利亞小甜心〉，1999，複合媒材，裝置作品，圖片版權：吳瑪悧提供，Mattress Factory。





19. 吳瑪悧，〈新莊女人的故事〉，1997，複合媒材，裝置作品，圖片版權：吳瑪悧提供。

吳瑪悧將她二十年來的創作，歸納為《平地起風波》、《偽裝》和《寶島物語》三大系列。從1982年揉皺報紙開始的《平地起風波》系列，都和紙的材質相關，包括1985年〈時間空間〉的大型報紙裝置作品；1993年開始的〈圖書館〉系列，例如從幾十本名著被絞碎的〈咬文嚼字〉，最後發展到四百多本，內容涵蓋中國古典文學、藝術史、百科全書等等；哥哥爸爸真偉大，基本上是觀念藝術的系統。1990年開始的《偽裝》系列挑戰藝術品進入美術館後，改變了東西既有的意義，作品包括有1993年〈當小發財遇上超級瑪莉〉及1994年的〈空城計〉等。〈寶島物語〉包括1996年的〈比美賓館〉、1997年〈新莊女人的故事〉、〈墓誌銘〉，1998年〈寶島賓館〉等系列發展作品，則反映了女性藝術的醒覺、社會批判，以及女性為自己塑造的價值觀。

1995年吳瑪悧在義大利展出〈書寫〉開始，象徵煉金術士空間的碎紙山〈文學的零點〉，〈檔案室－小甜心〉是由〈圖書館〉系列延續過來，從20世紀名人的童年照片，看到童年照片引起複雜的意象和訊息。面對千禧年和科技的演進，吳瑪悧反而從人性的根本探討人性、人與自然的價值觀，以及價值觀的塑造。1999年在九九峰聯外道路、森林小道、小屋和地道營造的〈秘密花園〉，創作空間往外擴延，作品所在的空間條件變得很重要。作品風格和創作主題不斷蛻變的吳瑪悧，2001年和台北市婦女新知協會合作，結合16位參與「玩布工作坊」的社區婦女，以錄影帶呈現〈心靈被單〉的製作過程，並且由許多人一起做的單人被，從集體工作中反映出台灣女性的一些社會性議題，這種集體性的儀式化創作行為，從〈新莊女人的故事〉開始，已成為她主要追求的創作型式。

吳瑪悧長年持續為女性團體和女性運動默默地付出，她的執著，不僅對台灣當代藝術教育推廣很有貢獻，而且常以自身的創作，或撰文來提倡女性意識的藝術，她在當代藝術領域中所成就的多項里程碑，不但為女性藝術家之冠，而且是眾多男性藝術家也未能項背的。尤其她親身參與台灣社會民主化的過程，在她身上不但看到台灣當代藝術發展的歷程，也看到台灣走過1980年代以來社會變革的縮影。目前面對台灣政黨輪替以後的失序環境，吳瑪悧從《告訴我，你的夢想是什麼》的近作延伸發展，再度衝到第一線，以保護台灣生態為議題，在昔日西方文化進人台灣的要口淡水河域，發動全民織夢打造太陽能的「希望之船」計劃，顯示出吳瑪悧始終如一將藝術和生活相結合的創作態度，也率先喻示了21世紀前半期全球當代藝術發展的主流。

21. 吳瑪悧，〈伊通小甜心〉, 1999, 複合媒材,裝置作品, 圖片版權：吳瑪悧提供。圖中前景爲 吳瑪悧小時候的模樣



23.2000年吳瑪悧攝於其工作室窗前 。



22.吳瑪悧,〈秘密花園〉, 1999, 複合媒材, 地景裝置, 圖片版權：吳瑪悧 提供, 李治橒攝影。

台灣女性意識醒覺的過程是緩慢的，初時集中在台北地區，然後影響力才滲入男性沙文氣息濃厚的南部。1990年代早期反映明確的女性意識的作品數量非常有限，例如在1991年《女我展》中，有李美蓉的〈題目1949〉、傅嘉琿的〈西風的話〉、侯宜人的〈攝製的自然〉、嚴明惠的〈父、母、子〉、林珮淳的〈我看女人世界四系列〉和黃麗絹的〈生命的綠洲〉，除了嚴明惠以外，多數是以女性的敏感性，表達細緻的女性觀點，或對「性別」有稍微進一步的表示。分析早期女性意識醒覺的訴求方向，除了嚴明惠以自身婚姻、女性的軀體、性徵和靜物來突顯女性性別受壓迫的處境，要惠珠（台灣，1956-）以自己身體壓印出來扭曲受傷的女性形體，以及筆者在1989年追悼逝去戀情所作的〈囍〉以外，1990年代中期有一些比較隱晦的女性意識表現，例如謝鴻均在1991年展出的〈墮落天使〉系列、王春香的〈啞了的貝殼〉和賴美華的〈女顏〉....等等，她們同樣以女性的軀體爲題材，但不拘限於個人自身的體驗。另一個方向主要是以女性生活經驗爲主，將日常生活中所熟悉的瑣碎事物，特別是家務相關的日用品、女紅、裝飾物等媒材，例如傅嘉琿的〈紅塵舊事〉等《記憶的箱子》系列作品、侯宜人的〈美麗是附在屍上的生物〉及〈天堂之鳥〉.....等等。另一種女性意識醒覺的方向，是與大地之母－自然生態的對話，例如侯宜人的〈在樹上的影子〉、林純如的〈文明及其不滿〉......等等。

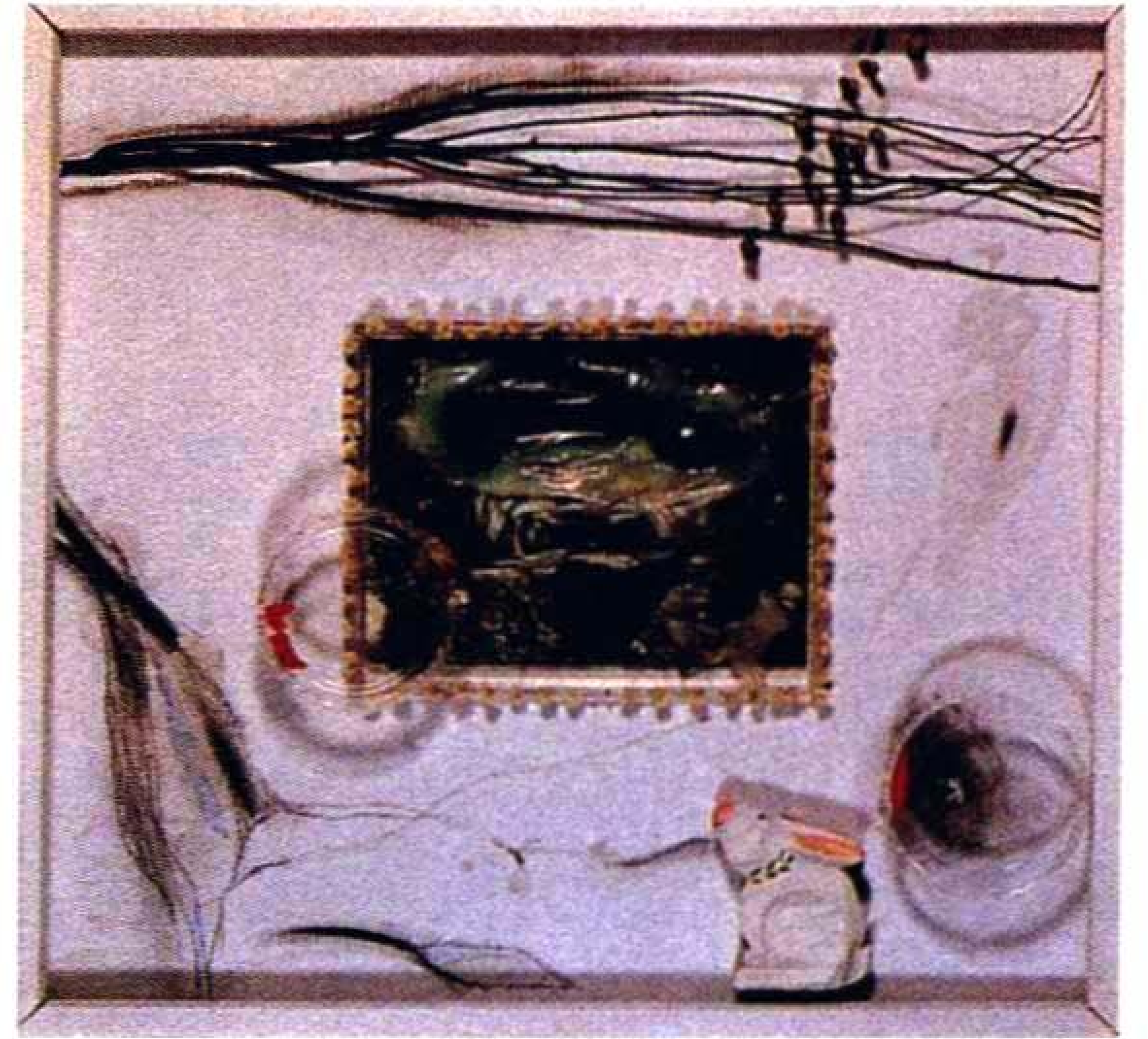

24. 李美蓉,〈題目1949〉, 1990, 木, 圖片版權：帝門藝術中心提供。


25. 傅嘉琿,〈西風的話〉, 1991, 剪紙與媒材, 圖片版權：帝門藝術中心提供。

1990年代早期的女性藝術家對於「性別」問題的反應，一般態度都比較曖昧不明或心存猶豫，不敢像嚴明惠那般訴諸公領域來挑戰自己的「性別」問題。整體而言，女性的性徵和性別雖不至於是一種普遍的禁忌，但至少不會是一個大眾願意公開討論的議題。年齡稍長的賴美華和嚴明惠一樣是嘉義出生，應該算得上是台灣最早表現「性別」問題的女藝術家，但是因爲她行事低調的性格，而且長年居住在南部地區，造成她的藝術地位被邊緣化的結果，是一位值得被深入研究的現象。



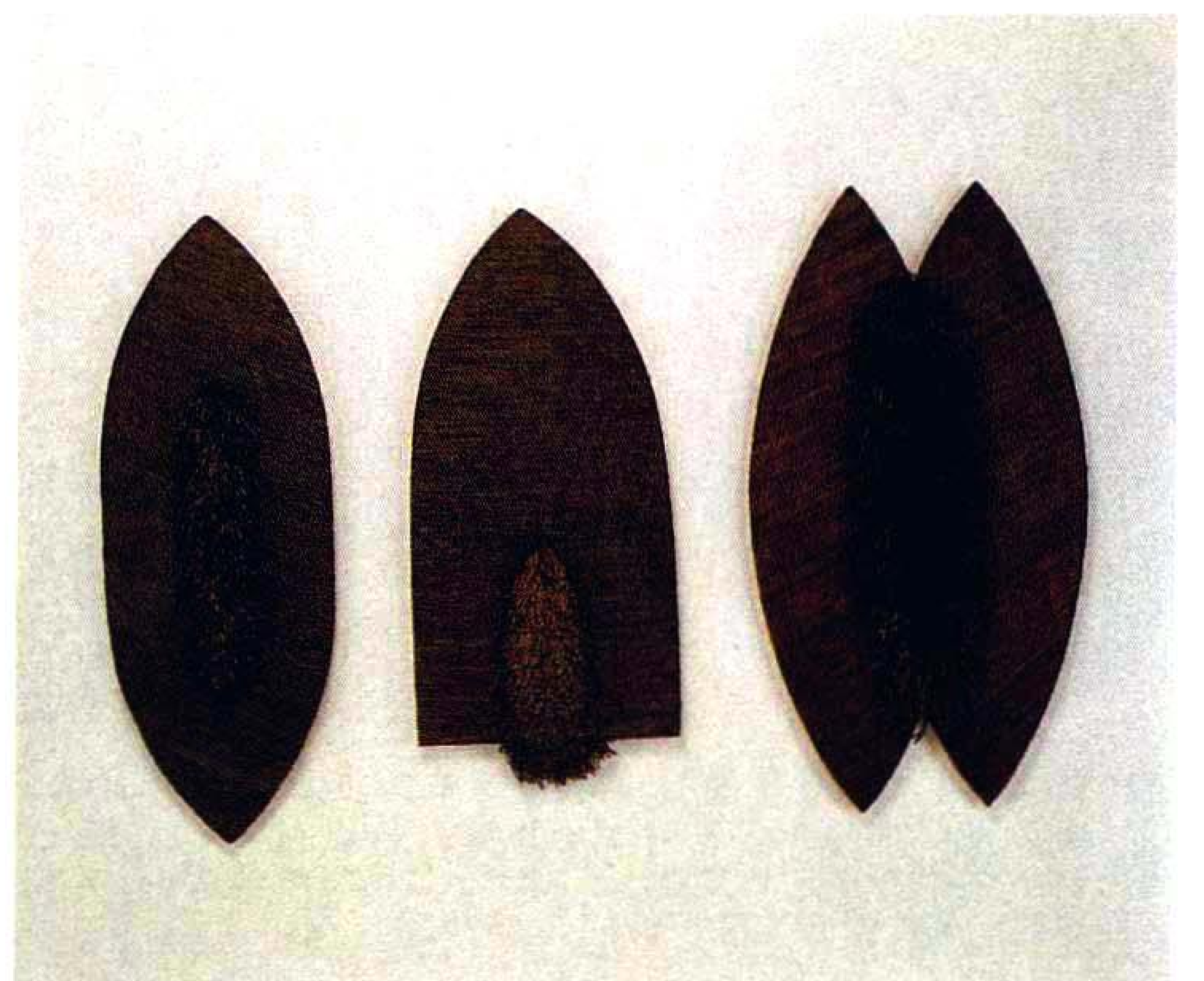
26. 嚴明惠,〈父、母、子〉, 1991, 油畫, 40F, 圖片版權：帝門藝術中心提供。



27. 侯宜人,〈攝製的自然〉, 1991, 綜合媒材, 15×14吋, 圖片版權：帝門藝術中心提供。



28. 林珮淳,〈我看女人世界四系列〉, 1991, 油畫, 40F×(4), 圖片版權：帝門藝術中心提供。



29. 黃麗絹,〈生命的綠洲〉三聯作, 1991, 纖維, 圖片版權：帝門藝術中心提供。



30. 要惠珠攝於工作室, 簡扶育攝影者, 圖片版權：簡扶育提供。



31. 陸蓉之,〈囍〉, 1989, 綜合媒材, 98.5×129公分, 圖片版權：陸蓉之提供。

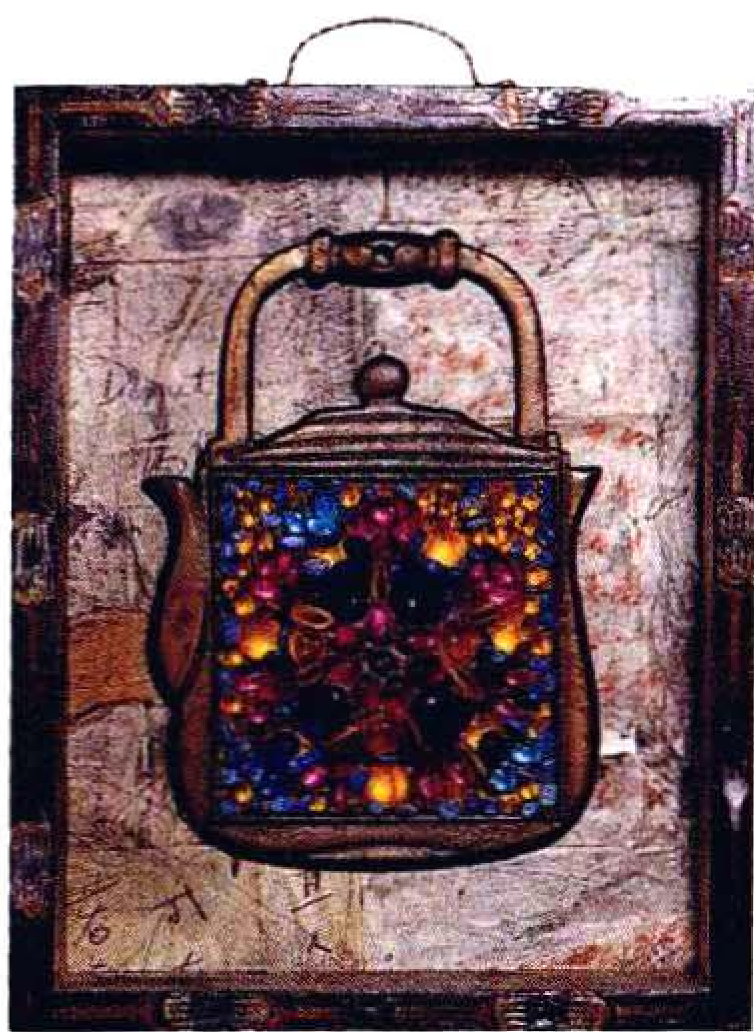




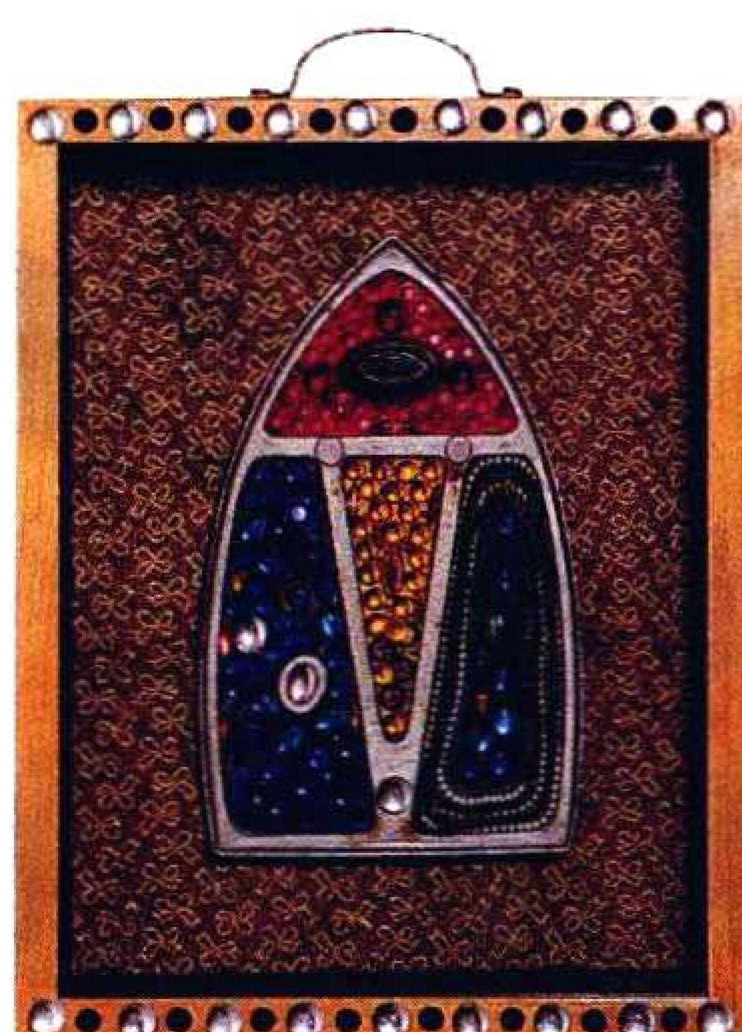
32. 王春香,〈啞了的貝殼〉, 1995, 油畫和壓克力彩, 130×419公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



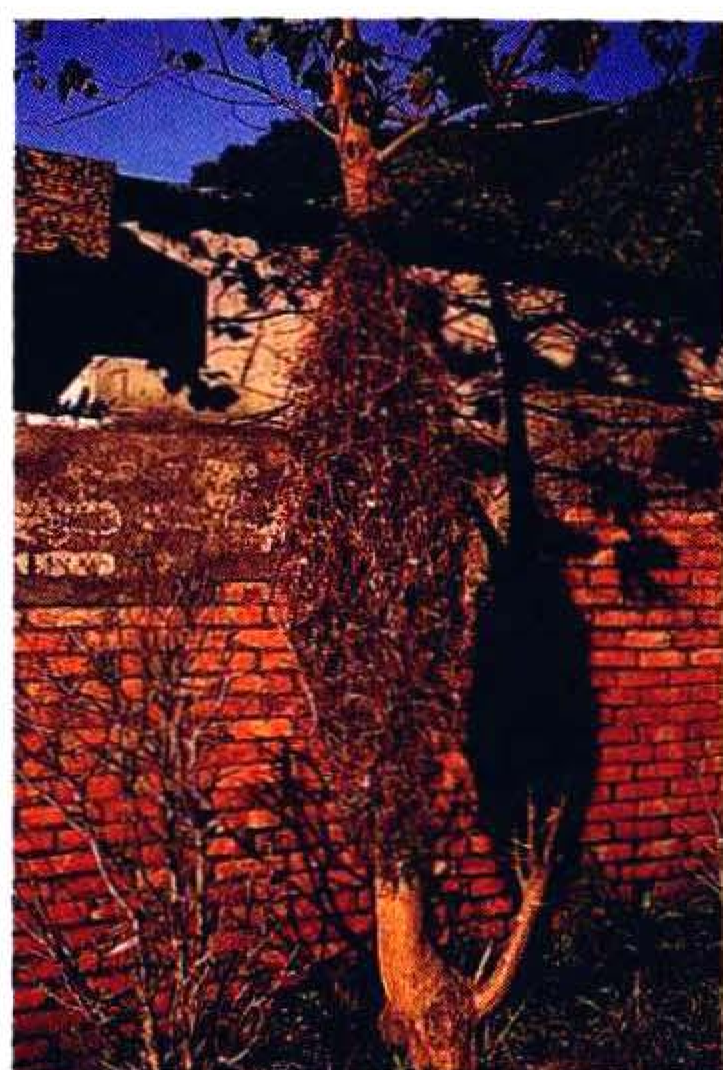
33. 傅嘉琿,〈紅塵舊事〉, 1991, 綜合媒材, 44.5×59公分, 圖片版權：新生態藝術公司提供。



34. 侯宜人,〈美麗是附在屍上的生物〉, 1992, 綜合媒材, 30×23.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



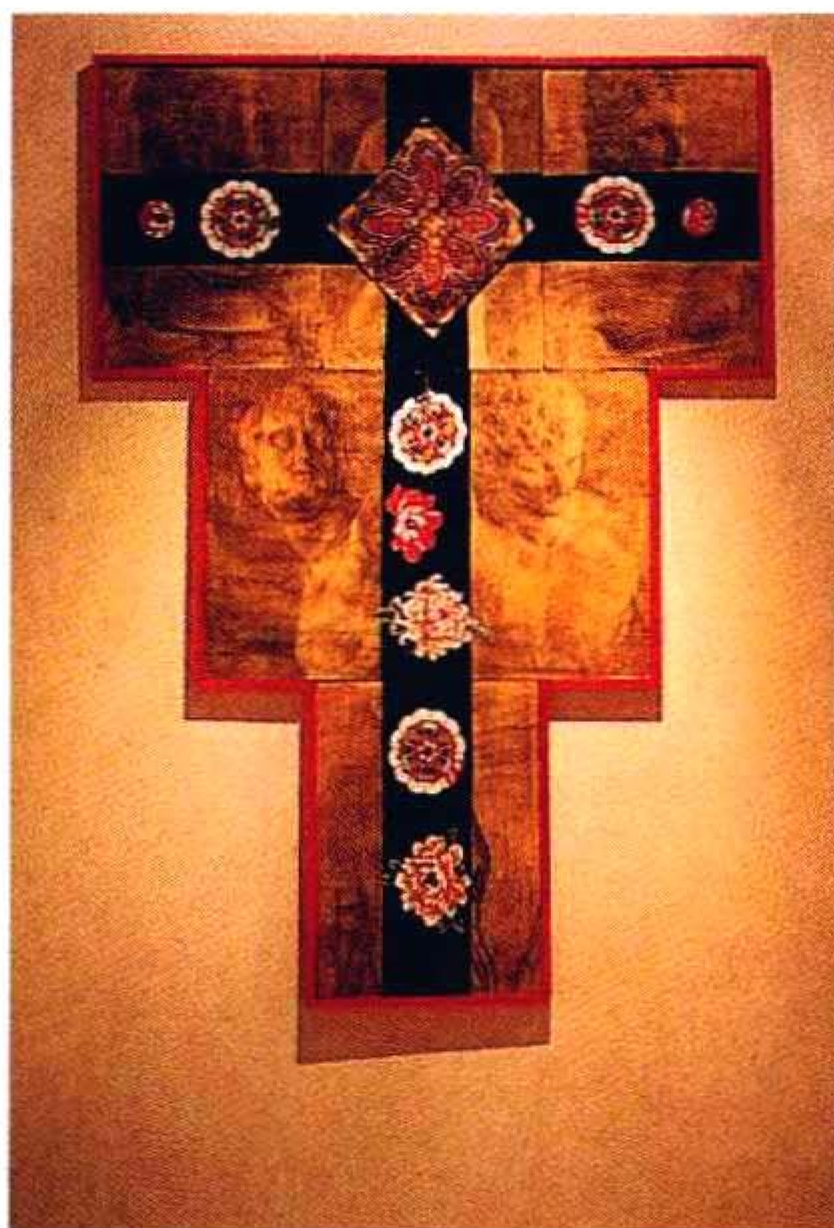
35. 侯宜人,〈天堂之鳥〉, 1992, 綜合媒材, 30×23.5公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



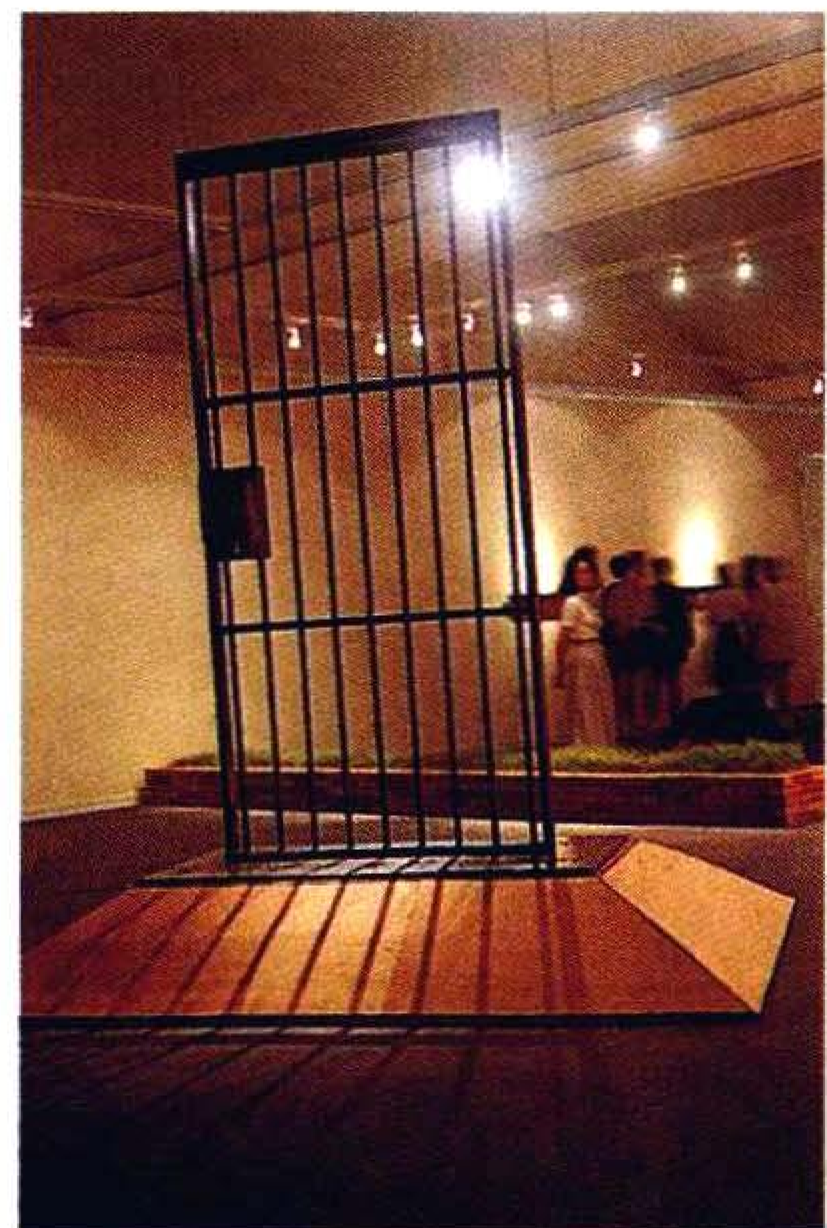
36. 侯宜人,〈在樹上的 S Shadow〉, 1990年代初, 雕塑, 圖片版權: 侯宜人提供。



37. 林純如,〈文明及其不滿〉, 1992, 綜合媒材, 圖片版權：林純如提供。



38. 侯宜人, 1993, 綜合媒材, 圖片版權: 侯宜人提供。



39. 侯宜人,〈室內/室外〉, 1994, 綜合媒材, 圖片版權: 侯宜人提供。

賴美華(台南，1948-)，出生於嘉義縣，早年師事沈哲哉，師範大學美術系畢業。賴美華的繪畫風格基本上是獨立發展出來的，有時她會被歸為超現實主義畫派，就像墨西哥女畫家芙烈達·卡蘿(Frida Kahlo)或茱蒂·芝加哥(Judy Chicago)一樣，其實她們扭曲變形的詭魅畫風，是源自己女性和自己肉體對話的乖異想像力，無關男性撰寫的藝術史主流，應該為她們另立一類「女性心象畫派」。

外表看起來很安靜、傳統的賴美華，但是她的用色及構圖卻極為大膽、放肆，她無視任何學理或歷史風格，而專注於個人生命體驗的省思記錄。【註19】她自己對1994年那件〈女顏〉作品的詮釋是：「『女顏』充滿慾望，悲傷，痛苦，憤怒，絕望，無奈的靈魂。撕開那張大眾所熟知的臉，更深入去探究，女顏更複雜的內心世界。」【註20】

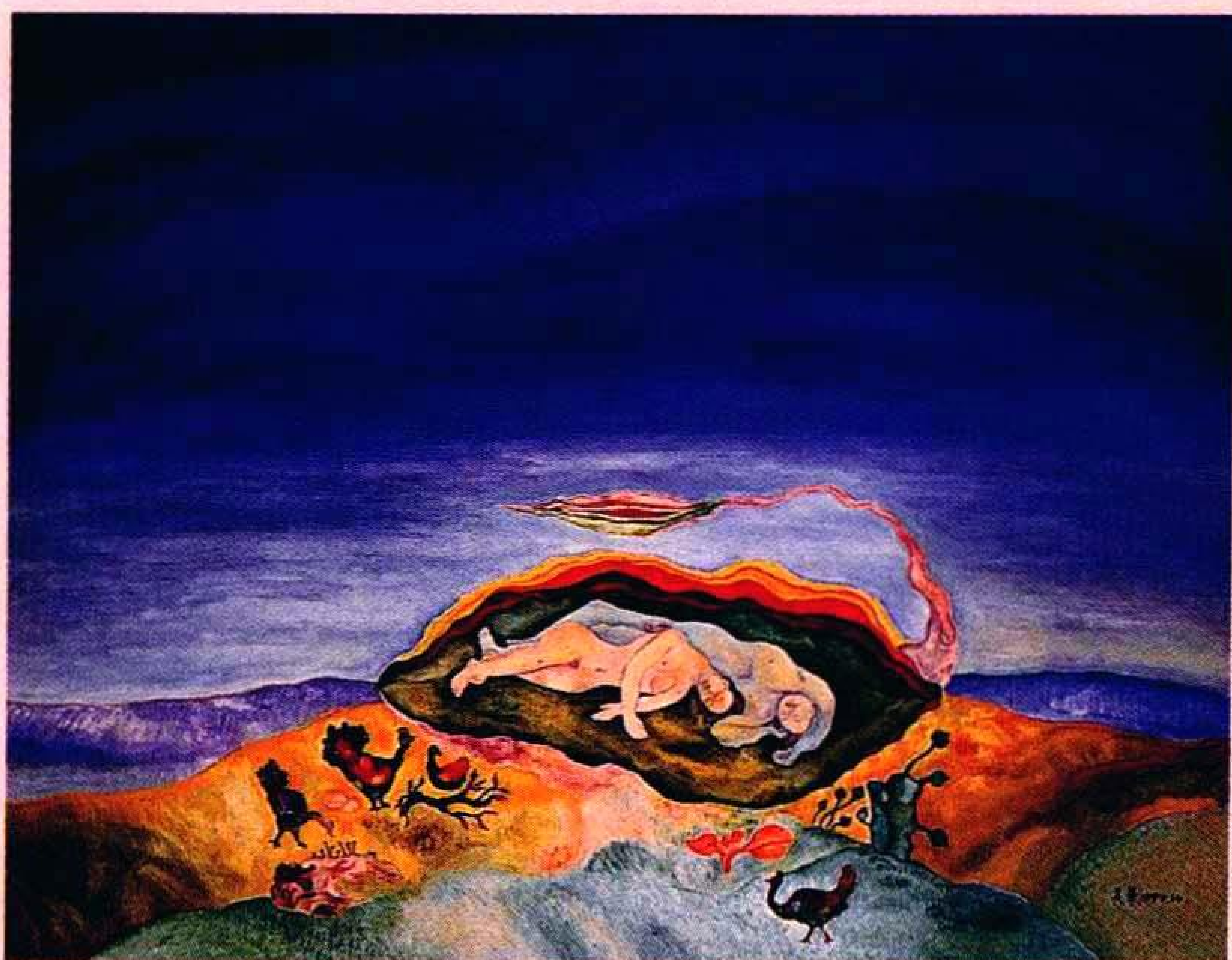
《女性的創作力量》一書中有一段〈美華語錄〉，生動地描繪了她的生活處境，她說：

「我曾畫了一張畫，媽媽看到說了一句『骯髒』，就回家了，我母親從不去看我的畫展。」她又說：「我曾替書畫封面插圖，他們不敢用，因為他們認為還得再寫一篇文章來解釋我的圖。」然而她自己的態度是：「我不在意別人將我的畫看做是性的符號，性是人生一大事，是一種自然的行為，沒有應不應該或罪惡的評斷。」她解說一件作品：「這是一張做春夢的男子的變形，我將他變為鳥人，鳥人就代表我的想法，鳥人幫我復仇。有時我將我先生的特徵畫到鳥人這個角色去。」【註21】

像賴美華這一代的自覺型女性藝術家，她們的繪畫或藝術表現全靠著自己內部潛在力量的激發，而不受外在世界框架裡僵硬的理論系統

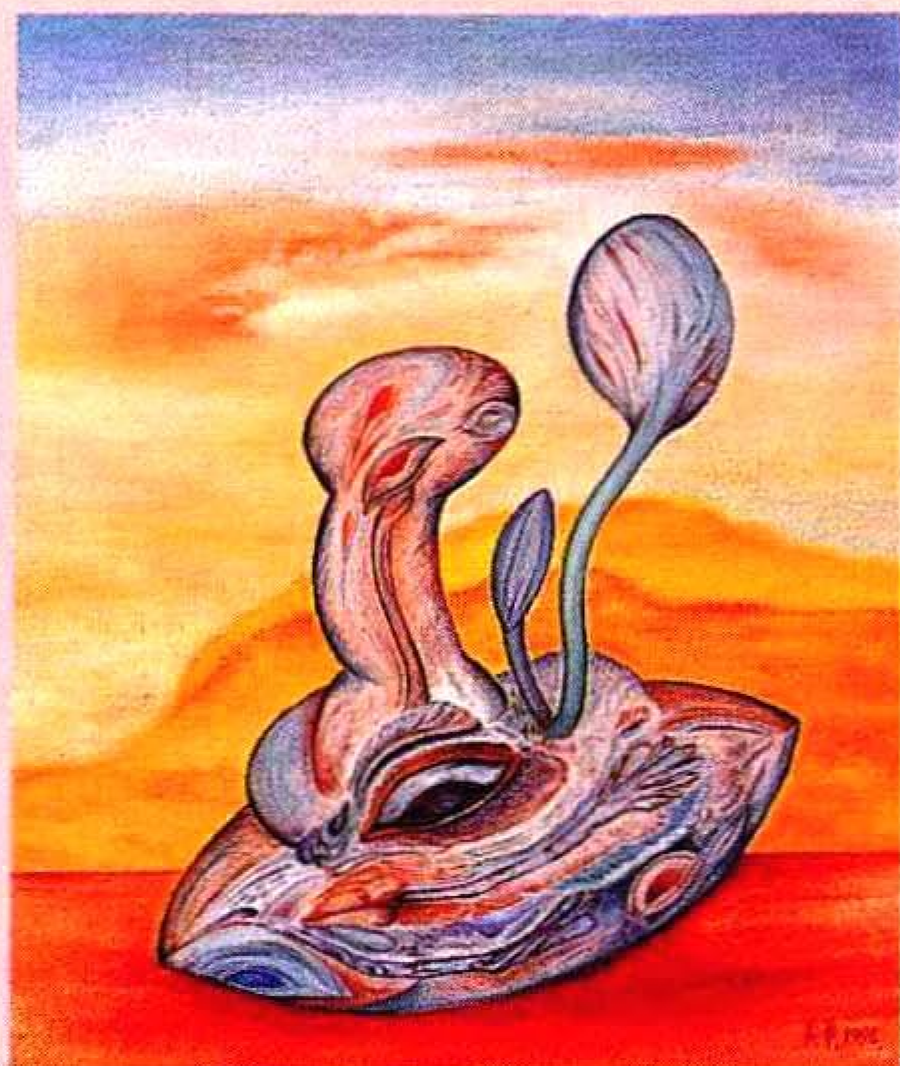


40. 賴美華,〈兩性同體〉, 1990, 油畫, 30F, 圖片版權: 賴美華提供。



41. 賴美華,〈幸福〉, 1990, 油畫, 30F, 圖片版權: 賴美華提供。


42. 賴美華,〈女顏〉, 1994, 油畫, 145×112公分, 圖片版權及收藏:台北市立美術館。


43. 賴美華,〈眼睛〉, 1995, 油畫, 8F, 圖片版權: 賴美華提供。


44. 賴美華攝於工作室, 簡扶育攝影者, 圖片版權:簡扶育提供。

所引導,誠如她自己所言:「就像蟬破殼而出後全身充血不可思議的現象,那種變化力量從那出來的不知道。畫畫畫,一樣,那東西就跑出來了。」【註22】

如果排除西方女性主義東來的影響,那麼賴美華可以歸為台灣原生的女性主義代表性人物,只是她的女性主義是發乎本能的自覺,而不是一種思想性的潮流或運動,看起來欠缺理論的支持,其實正因為如此創作者反而更理直氣壯了。

賴美華所經歷「知其爲,而不知言其所爲」的創作過程,應該是那一個年代女性藝術家當中相當普遍的現象,也某一程度上印證了筆者自己在台灣所體驗的一段過往。筆者自1989年從洛杉磯回國定居以後,專職從事藝術評論及藝術教育推廣工作,在1990年代初曾經數度組織女性藝展(並非女性主義藝術展),篳路藍縷走來已逾十年,至今猶心存忐忑。針對1980年代以來台灣的女性主義藝術,到今天都仍未能成氣候,更遑論從理論上建立台灣自己的女性主義美學架構,在王錦華的論文《性別的美學/政治:90年代台灣女藝術展覽批評意識初探》中如此描述:

「90年代前半期出現的女性藝術聯展,由未經統合的眾人聯誼性質的展覽,到了『女性創作的力量』一展時,才開始出現較明確的策展意識。然而,95年底的『我不知道,我渴望.....』又出現了曖昧模糊的態度,女性的聲音想喊,但喊不出來!針對90年代初期的女性藝術展覽,蕭瓊瑞曾指出,『這些展覽相當程度的有效提昇社會或藝術界對『女性藝術』的關懷、注目,但卻和台灣的許多專題展一樣,缺乏強而有力,又能與展出作品密切相關的文字論述支持,因此所能產生的累積效益,也極為有限。』」【註23】

1990年代女性長期以聯展方式發表作品，確實有其歷史性的不得已而然的因素。女性藝術家在1980年代除了參加美術館的公開展賽以外，幾乎完全沒有商業市場的個展空間，每年三八婦女節前後，少數畫廊願意提供場地，辦一次應景的女性藝術家聯展，已經是頗不容易的機會。不論商業機制的市場經營者或參展的女性藝術家，在當時誰都無意觸碰具有顛覆性、挑戰性的「女性主義」問題，有些女性藝術家甚至拒絕參加任何冠上「女性」字眼的展覽，認爲是一種貶低身價，這是歷史進程中無可奈何的事實。相對來說，當筆者在不碰觸「女性」議題的情況下，1993年爲台北漢雅軒畫廊策劃《台灣90’s新觀念族群》主題展，不但可以大膽提出台灣在1990年代將走向觀念藝術的預言，並從容爲台灣版觀念藝術的方位提出一套族群論述的分類架構，幾乎成爲日後台灣策劃主題式大展的樣板。筆者自1980年代中期開始，便一再爲文質疑台灣美術館體制內「策展人」(curator)缺席的影響，當時台灣藝術圈對「策展人」的名稱尙未有聽聞，缺乏了解，更不可能有「獨立策展人」(independent curator)的概念。筆者爲漢雅軒策展，其主要用意，正是希望以這類論述導向的策展模式作一示範，也是針對「台灣的許多專題展一樣，缺乏強而有力，又能與展出作品密切相關的文字論述支持」的問題，提出一個實做範例的矯正版。筆者在1990年代初期，並非無意、也非無能策劃女性意識、女性主義的主題展，甚至進一步提出論述，而是個人不主張以社會運動的模式來解決文化課題，況且當時藝術界的環境尙未成熟，欠缺女性藝術家支持的藝壇，等於是沒有演員的舞台，根本無法孕育出具體化的女性主義藝術運動。藝術史學者陳香君製作了「1989年以來台灣女性藝術家聯展簡表」，列出從1989年吉証畫廊辦的《春之頌－女性畫家聯展》，到1998年台北市立美術館的《意象與美學-台灣女性藝術展》爲止，一共有14場聯展，陳香君指出：

「處在1980年代末期、1990年代初期台灣藝術界嚴重的性別差異環境，一群剛自歐美留學回到台灣，專業藝術生涯才剛起步不久的女性藝術家，像是嚴明惠、陸蓉之、吳瑪悧、侯宜人、傅嘉琿、林珮淳等人，結合女性策展人像是簡丹、張金玉等人，開始以『女性藝術』(women’s art)為名，舉辦一系列的『女性藝術家聯展』，試圖以『女性集結』的方式，增加女性藝術家的能見度(visibility)。從1989年至今，也累積了十數場這類女性藝術家聯展。」【註24】她又進一步說明：

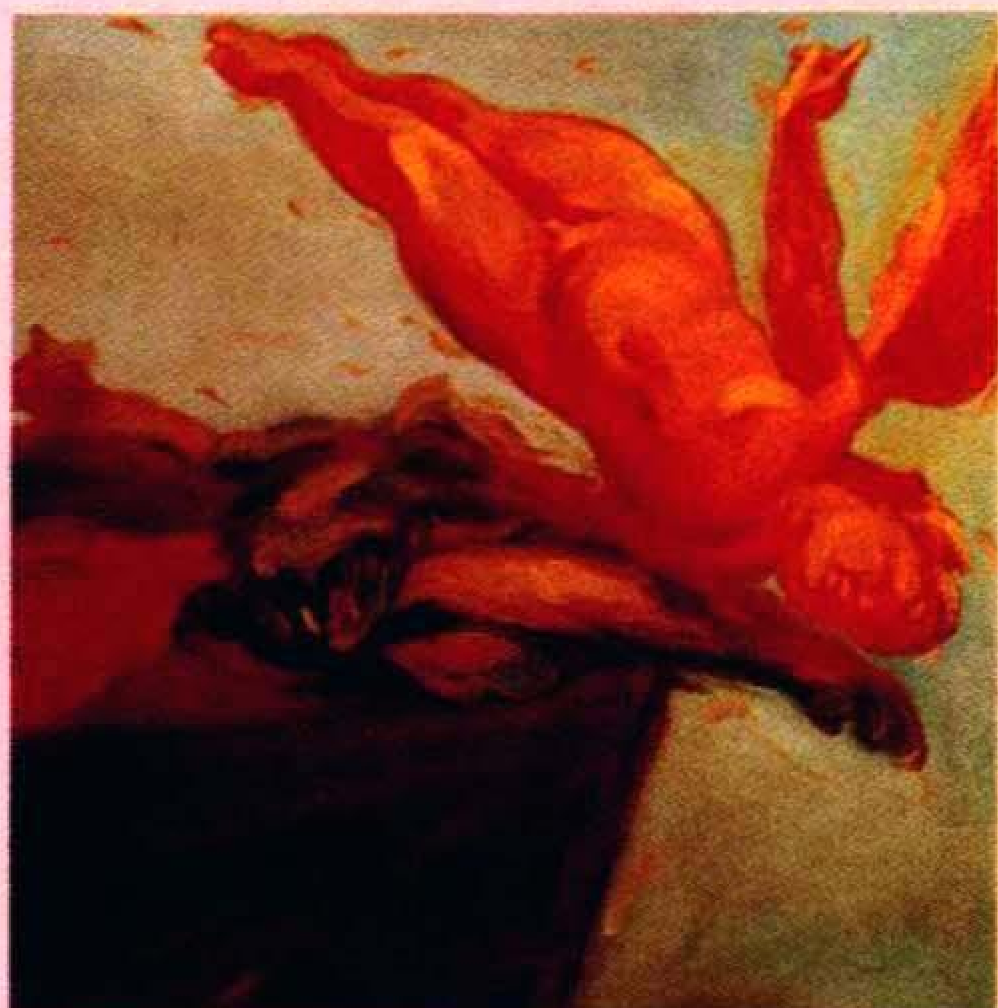
「1989年以來的女性藝術家聯展，做為一種女性集結的方式，的確打開了一些空間，也逐漸讓原本『無性別意識』的台灣當代藝術環境，體認到『女性藝術家』、『女性藝術』或甚至『女性美學』這些集體身分，藝術經驗的存在。粗略地來說，1990年代中期之前，這些女性藝術聯展，主要著重在集體的力量，宣示與肯定女性藝術家的存在、創作能力及藝術經驗。」【註25】

當時台灣當代女性藝術家的實際環境十分艱困，爲了爭取更多的發表空間與管道，正如陳香君所分析的，爲了提昇女性藝術家的能見度，各種奮鬥過程中竟然產生了意外的副產品，即所謂的「替代空間」。1990年代台灣出現「替代空間」展場的興起，針對的是美術館與商業市場，其實也就是女性最欠缺的空間，因此幾乎所有的「替代空間」背後，往往都有一群任勞任怨的女性藝術家，執著、認命、不屈不撓地扮演著縴夫的忠誠角色，例如「二號公寓」創立時期的楊世芝、李美蓉、林珮淳、洪美玲、傅嘉琿.....等的熱心參與【註26】，「二號公寓」結束後，部分成員轉而組成「新樂園」，先後有林純如、蔡海如、王德瑜、林蓓菁、謝鴻均、徐洵蔚、許惠晴、王雅惠、曾鈺涓、李淑貞.....等女性成員，前仆後繼接棒式維持空間的生存。至於「伊通公園」的陳慧嶠、「阿普畫廊」的何春寰、「串門藝術空間」的倪辰、SOCA的賴純純、「竹圍工作室」的蕭麗虹，更都是身兼舵手的角色。這些由藝術家集資或主持的替代（美術館、商業畫廊以外）展出場所，已經成爲藝術新秀聚集與發表的主要場地，也是國外藝壇人士來台必到之處，形成1990年代末期台灣當代藝術的新主力，這點不同於西方國家的替代空間，他們比較處於邊緣的位置，通常爲少數族裔、女性和弱勢族群提供發表的空間。【註27】除了替代空間裡女性藝術家參與的層次很高，影響很大，美術館的官方系統內，也漸漸產生資深的女性行政人員，其中有些人員向外轉任發展的，如：黃麗絹（美國文化中心）、賴香伶（帝門基金會）、張元茜（亞洲協會、富邦基金會）、白雪蘭（獨立策展人）也都有亮麗耀眼的表現。

謝鴻均（苗栗，1961-）師範大學美術系畢業後，赴美獲紐約普拉特藝術學院碩士及紐約大學藝術研究所創作博士，是台灣少數幾位獲得藝術創作博士學位的藝術家之一。誕生在苗栗客家族群的家庭，在台北長大，謝鴻均卻成熟於紐約的文化環境裡，遊歷四海學成回國後，嫁給高科技背景

的丈夫，為人妻在新竹園區的環境中生活，為人師在新竹師範學院教書。謝鴻均在她創作自述中如此形容：

「於是我不能不脫離遊繪已久的神話幻像，轉以知性的態度來檢視自己每一時段都在變化的意識流，以抽絲剝繭的方式認識性別生態與社會的關係，進而解剖其中的符號，以及其中的連結網。」【註28】



45. 謝鴻均，〈墮落天使〉，1991，油畫，圖片版權：謝鴻均提供。

在她的努力探究過程中，她找到了西蒙波娃所言：「女性不是天生而就，是被塑造而成」就成為她的座右銘。對於女性藝術家身份的認同，謝鴻均在她的創作告白中剖析：

「在此混沌難測的存在空間裡，身為女性的自己似乎是消極如沒有文明感官的蚯蚓一般，還停留在地底下，以蠕動的身軀來摸索辨識母親所留在我身裡的DNA，而如何因應生存環境則尚是個遙不可及的未知家族的期許、社會的定位、政治的參與、或是倫理與道德的重整，顯然不再是自己能力與認知所能同步整測的，而其中的遊戲規則更是自己所一向陌生的。」【註29】



46. 謝鴻均，〈A式溝通法－笑裡藏刀〉，1994，油畫，173×173公分，圖片版權：謝鴻均提供。

謝鴻均自比似一縷「遊魂」，浮載於這個女性顯學、資訊世界架構的虛擬實像中，身為女性的她，如此看待她和藝術創作的關係：

「我曾在藝術「正典」(canon)的羽翼下尋找純粹的思維，但生活與創作經驗卻不斷地挑釁它的存在，沈澱累積的意識流如大海的神秘能量，引導我為物象罩上「擬像」(simulacrum)的外衣，讓傳遞與接收的訊息，成為一幕幕的暫時認知。」【註30】

藝術家徐洵蔚評述謝鴻均的作品：

「鴻均的創作精神深受到矯飾主義之反古典主義影響，對一種既有的制度和認知的質疑。並從這樣的質疑轉變到對於邊緣反正統的關懷，其對女性弱勢的不平之鳴也是由此感而發。在意象的製造、運用、安排之下，營造出畫家個人視覺符號的組合，並企圖藉此引發現有的視覺冥想。」【註31】

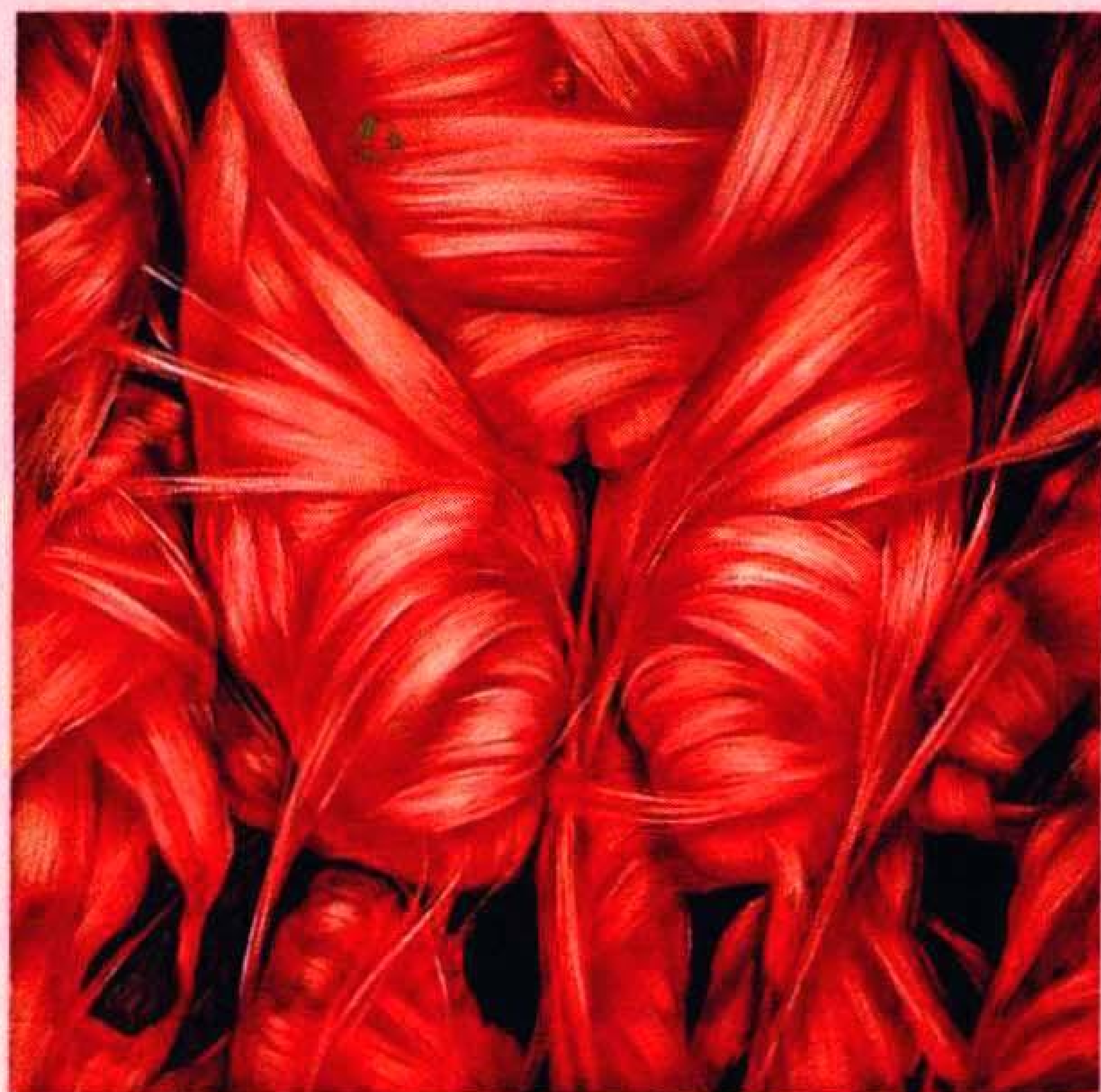
謝鴻均的繪畫從西方傳統的架構中，提出她的質疑與顛覆性的再造，從純粹藝術的探討延伸到更寬廣的人性關懷，從家族關係的小我，擴展



47. 謝鴻均,〈C式溝通法—苦惱的比薩〉, 1994, 油畫, 173×173公分, 圖片版權：謝鴻均提供。



48. 謝鴻均,〈禮二〉, 1998, 油畫, 152×152公分, 圖片版權：謝鴻均提供。



49. 謝鴻均,〈女性不是天生而然，是被塑造而成〉, 2001, 油畫, 83×83公分, 圖片版權：謝鴻均提供。



50. 謝鴻均,〈月〉, 2001, 油畫, 173×173公分, 圖片版權：謝鴻均提供。



51. 謝鴻均,〈斷〉, 2002, 油畫, 173×173公分, 圖片版權：謝鴻均提供。



52. 謝鴻均,〈游〉, 2002, 油畫, 173×173公分, 圖片版權：謝鴻均提供。

至整體人類女性的身份和處境的剖析，是一位使用黑色幽默來彰顯人道主義的藝術家。謝鴻均的繪畫放在女性藝術家的族群中，她具有革命性的爆發力，以作品挑戰傳統的觀念；但是放在不分性別的台灣當代藝壇中，她更是罕見同時兼具人文涵養態度及卓越技巧的一位劃時代的藝術家。由於她溫婉的待人處事風格，使她在群雄爭霸的台灣藝壇，尚未能獲得應有的更高能見度。

1990年代開始，女性成爲藝術市場的主力經營者，而且幾乎台灣的畫廊界都是女性在擔任實務的工作。1993年3月份《藝術家》雜誌刊出〈女性藝術經紀人與文字工作者的對談〉座談會記錄，筆者擔任主持人，與會者有石淑平（清韵藝術中心）、何春寰（阿普畫廊）、謝素貞（台灣畫廊）、吳瑪悧（自由撰稿人）、黃寶萍和賴素鈴（民生報）、胡永芬（中時晚報）。當時何春寰表示：「我想女性藝術在台灣仍是推展階段，尚未到覺醒的地步。」而賴素鈴談到：「有個法國畫商帶著他的女友來台灣，是個瑞典電視女製作人。她在畫廊看到衝鋒陷陣清一色都是女生，且來採訪的記者也幾乎全是女性，她覺得非常感興趣，爲何會有這種現象，台灣的『女性主義』到底如何？」謝素貞的意見是：「我覺得雖然開了這麼多畫廊，但畫廊界並無所謂『老字號』的品牌形象，且對於『信用感』的東西逐漸在降低。而我個人認爲，尤其是對現代藝術而言，活得下去才是最重要的，因爲只有活得下去，很多事物才存在。」【註32】生存，不但是當代藝術在台灣市場的困境，無異也是女性在藝壇謀生的嚴厲考驗。到1990年代末期爲止，仍活躍於台灣藝壇的女性藝術經紀人，其實不在少數：李亞俐（龍門）、石淑平（清韵）、黃慈美（形而上）、趙琍（誠品）、衣淑凡（蘇富比）、平瑩（皇冠）、張麗莉（臻品）、李錦季（翰墨軒）、陳筱君（羲之堂）、邱鳳玉（倦勤齋）、謝素貞（台灣畫廊、山藝術）、劉麗容（東之）、張素惠（家畫廊）、耿桂英（大未來）、陳彩鱉（積禪50）、杜昭賢（新生態）、朱恬恬（雅逸）、黃嘉若（佳士得、國巨）、黃于玲（南畫廊）、吳淑華（伊通）、林滿津（維納斯）、蔡秀月（茉莉）、邱瓊英（翡冷翠）、侯幸君（新世界）、李玉慧（吉証）、林翠華和管麗莉（原化）、潘家敏（彩田）、劉素玉（漢雅軒）、蘇玉珍（新生）、粘碧華（鐵網珊瑚）、徐碧霞（雅集）、陳陵蕙（帝門）、陳美凤（原型）、林翠霞和洪金禪（福華）、洪莉萍（敦煌）、陳碧眞（景薰

樓)、郭倩如(羅芙奧)、徐盼蘋(觀想).....等等，她們對台灣當代藝術發展的實際影響力，一般不會受到學術領域的重視，換一個角度，從她們所辦的展覽，來分析台灣當代藝術的演變歷程，就不難體認這一群女性經紀人，在無形當中形塑了台灣當代藝術的輪廓。

除了藝術市場的商業結構導向，代表學術「正統權威」的美術館系統內，多種的行政人員，特別是展覽部門，幾乎也都是女性的天下，故宮博物院的張臨生、周功鑫、胡賽蘭，公立美術館系統的賴瑛瑛、潘台芳、陳雪妮、陳淑鈴、黃麗絹、白雪蘭、張芳薇、王素峰、李既鳴、李玉玲、林平、成耆仁、林育淳、林皎碧、施慧明、賴小秋、崔詠雪、溫淑姿、蔡昭儀、謝佩霓、薛燕玲、藍文郁、劉美玲、魏瑛慧、曾芳玲、施淑萍、雷逸婷.....等，私人美術館和大學系統藝術中心的廖桂英、李貞慧、陳國寧、陳明湘、薛保瑕、賴香伶、洪麗珠、饒文貞.....等，以及獨立策展人陸蓉之、張金玉、侯宜人、張元茜、簡丹、羊文漪、何春寰、高千惠、蕭麗虹、侯淑姿、劉惠媛、胡永芬、簡瑛瑛、謝鴻均、蘇美玉、張惠蘭、連俐俐、呂佩怡、張晴文....等，以上這群爲數眾多的女性，紛紛參與策劃大型展覽的工作。

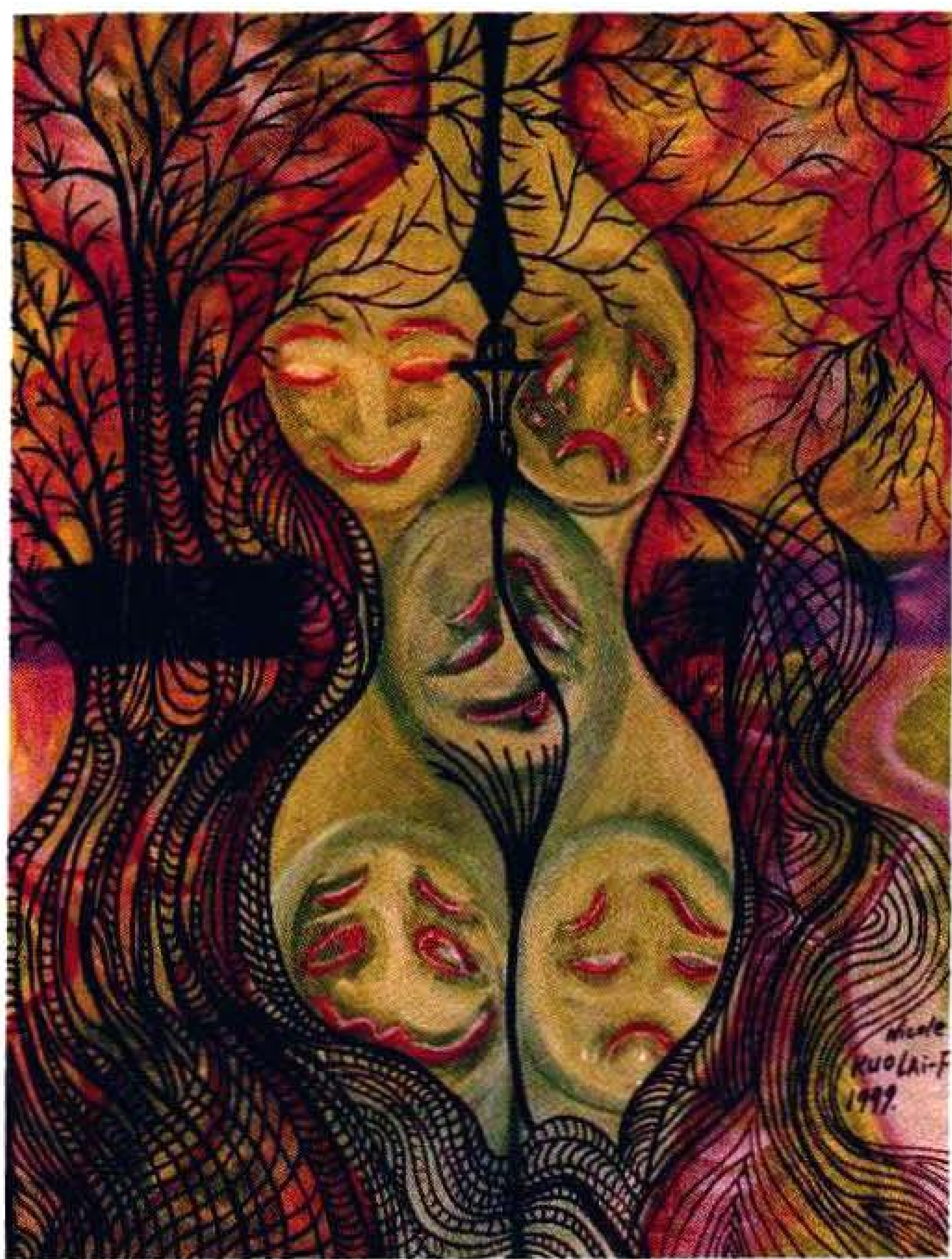
自從帝門基金會1995年舉辦「藝術評論獎」以來，每屆皆有女性的獲獎者。筆者衷心欣慰看到高千惠(台北，1957-)、葉玉靜(台北，1958-)等女性藝評家頻頻得獎，也受到各方的推崇與重視，再加上媒體界資深的藝文記者、編輯、主編，陳長華、郭士臻、林馨琴、李梅齡、黃寤蘭、蔡文怡、粘嫦鈺、林淑蘭、徐海玲、黃寶萍、賴素鈴、李維菁、李玉玲、周美惠、林美秀、劉惠媛、胡永芬、蘇惠昭、張惠如、王靖媛、呂玲玲、吳慧芳、黃茜芳、秦雅君、王秀蘭、呂眞眞、修淑芬.....等，以及近年來加入藝文線陣營的王瑞瑤、王菊櫻、謝慧菁、許湘欣.....等等，幾乎台灣大多數期刊、叢書、雜誌的編輯，幾乎都是優質文化女青年的天下，台灣當代藝術的脈絡，大體上是通過女性書寫來記錄的，這一點在一、兩百年以後，更能夠看清女性書寫的影響力。近年來由於文化事業多角化經營的趨勢，黃寤蘭、黃寶萍、賴素鈴、李維菁、劉惠媛、胡永芬、謝慧菁.....等等，皆已跨足藝評、文學性的出版，及擔任策展人等多重身份的發展，李梅齡近年來更以籌辦大型展覽與活動爲主要任務，陳文芬兼往廣播界的發展，也獲得肯定與成功。21世紀的台灣藝壇將

由一群才華洋溢的優秀女性運籌帷幄，恐怕不只是預感或傳言而已。台灣至今最具歷史性的藝術專業雜誌《藝術家》從王庭玫擔任主編開始，歷任編輯龐靜平、彭尊聖、李婷婷、江淑玲、吳南薰、林貞吟、黃郁惠.....等等，可謂全班娘子軍，而且《藝術家》雜誌從1990年代中期開始闢有「女性藝術」專欄，不定時刊登女性藝術的專稿及女性藝術的言說。《雄獅美術》如今仍保留出版業務，改由施梅珠擔任主編，打破往昔男性任事的慣例，而簡秀枝入主《典藏》雜誌，重用女性編輯及海外特約撰述，看來女性藝術與女性評論的結合，應該是水到渠成，前景可期。然而，當年一馬當先、率先士卒的女性運動前鋒嚴明惠，卻已吃齋唸佛不再過問藝壇俗事，幾乎遺世獨處的遭遇則令人慨嘆萬分。

高千惠(台北，1957-)畢業於文化大學美術系，曾赴日本東京文化學院織品設計系，收集漢唐絲路織品藝術的研究材料，返回母校完成碩士學位後，在台北市立美術館擔任助理研究員，不久即赴新加坡新民日報擔任副編輯。此一期間她的遊跡遍及馬來西亞、泰國、香港、奧地利、德國、義大利、瑞士、法國、荷蘭、英國、美國等地，奠定她日後對世界各地比較文化的研究興趣。

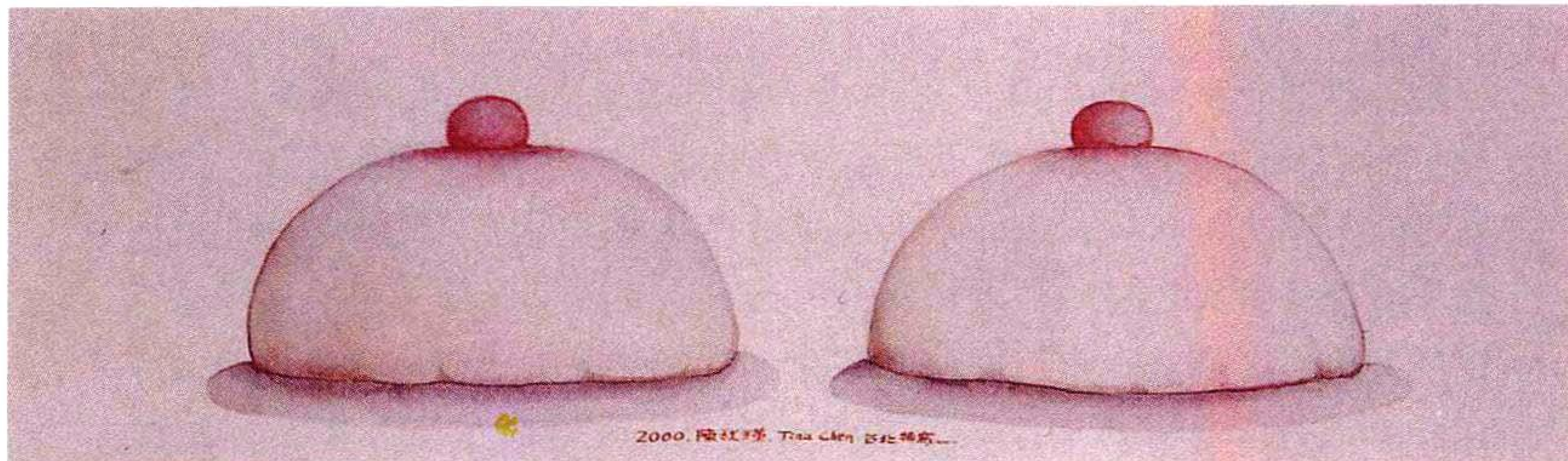
高千惠目前旅居美國芝加哥，也曾在芝加哥藝術學院修習藝術史和藝術評論，自學甚篤的她，中西學養俱佳，心思縝密又勤於寫作，她的藝術評論作品，往往蘊藉於東西文化縱橫古今的浩瀚史觀，而對當代美學的分析與立論又下筆極為精要，筆鋒犀利無比。至為難得的是高千惠能夠出入於西方的理性思維和美學辯證之中，同時悠遊於中國文學傳統詞藻的感性風采與視覺圖象之美，不愧是1990年代在台灣崛起最為優秀的藝評家。她曾兩度獲得帝門基金會的藝術評論獎，她的著作更榮獲行政院文建會頒發出版品金鼎獎的金牌。她的主要著作有：《當代文化藝術澀相》、《芝加哥公共藝術現代化運動》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》等等。

勤於筆耕以外，高千惠也是台灣具有代表性的當代藝術策展人之一，2001年出任第49屆威尼斯雙年展台灣館的策展人，展出深獲好評，也寫下台灣館第一次由女性擔任策展人的記錄。她的策展風格一如她的文體，兼具思維的縝密與敘述所傳遞的視象震撼力。由於高千惠在藝評界的盛名，掩蓋了她其實也是一位好畫家的事實，紮實的素描基礎，使她的油畫寫實技巧更為得心應手，私下畫了不少心靈意象的作品，迄未在台灣展出。



53. 郭來富,〈海海人生〉, 1999, 油畫, 30F, 圖片版權：郭來富提供。

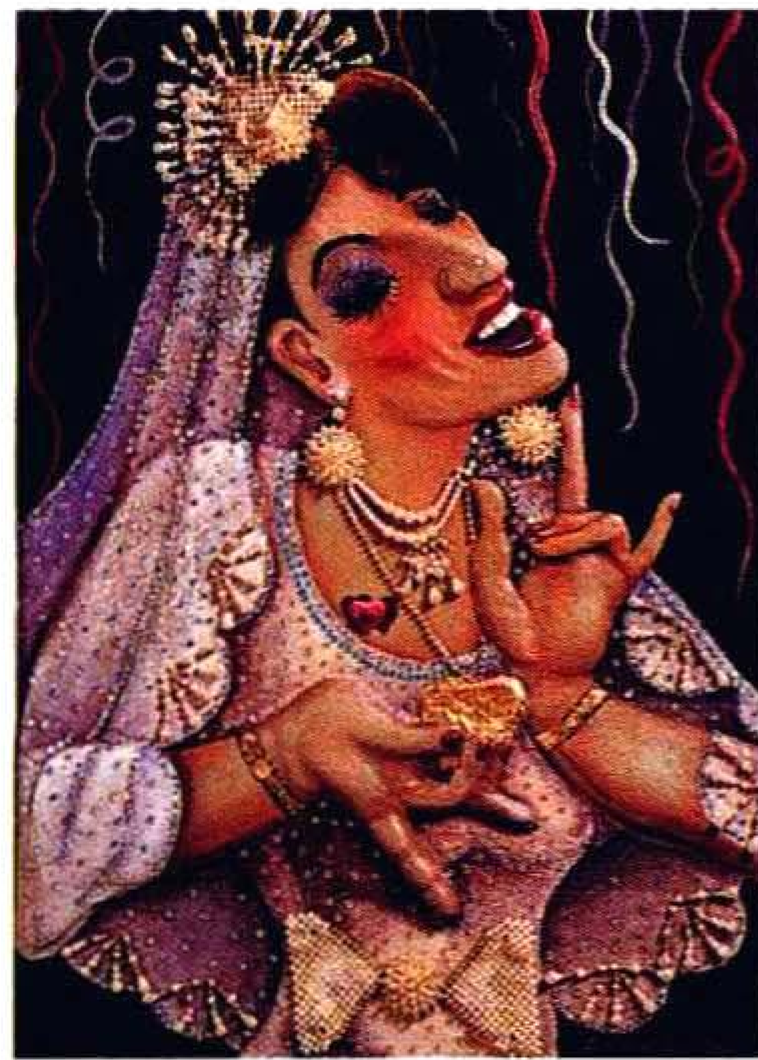
女性藝術發展到1990年代末期，越來越多的女性藝術家不再畏於面對女性軀體與性的慾望，而且顯示女性特質或表達女性意識的女性作品，也不再被視為次流的表現，反而在某一程度上，相當受到矚目，特別是一些暴露女性性器官的作品，在年輕藝術家圈內幾乎流為「時尚」。曾經長期居住在海外的郭來富(台南，1951-)，1990年代末期返台定居，她1999年所作的〈海海人生〉充分反映了女體沈溺在慾望深海的況味，同時也是社會性的諷喻作品。陳秋瑾(雲林，1956-)於2000年擔任第五十五屆全省美展評審時，展出所作〈兩粒五十元(1)〉，在專輯印刊時被誤植為「兩粒五十萬」，更加誇大了台灣一般社會對女體嚴重物化的性肌渴聯想。早期被稱為是「永遠的白雪公主」的林麗華(雲林，1955-)，以其夢幻般的美人畫而成名，到了1990年代中期便從多角度和多媒材各種領域展開實驗、創新與突破，反映因女性意識醒覺而導致中年蛻變的典型例子。新世代的何孟娟(基隆，1977-)對白雪公主，採取幽默的反諷的態度。潘麗紅(南投，1959-)早期以新寫實風格的擬人化玩偶系列作品崛起藝壇，進入1990年代選擇門環、門把、門鎖.....等空間阻斷系統的零件，形成她的《阻隔系列》，然而經過她刻意安排的畫面上，反而顯示出人體性徵的圖象符號。本來服務於美術館的林平(台北，1956-)，離開藝術行政工作以後專業從事教學與創作，她的關注其實是廣泛對生物界與生態之間的整體關懷，但是她1999至2000年的一系列作品中，卻以隱喻的方式探索了女性軀體的奧妙。

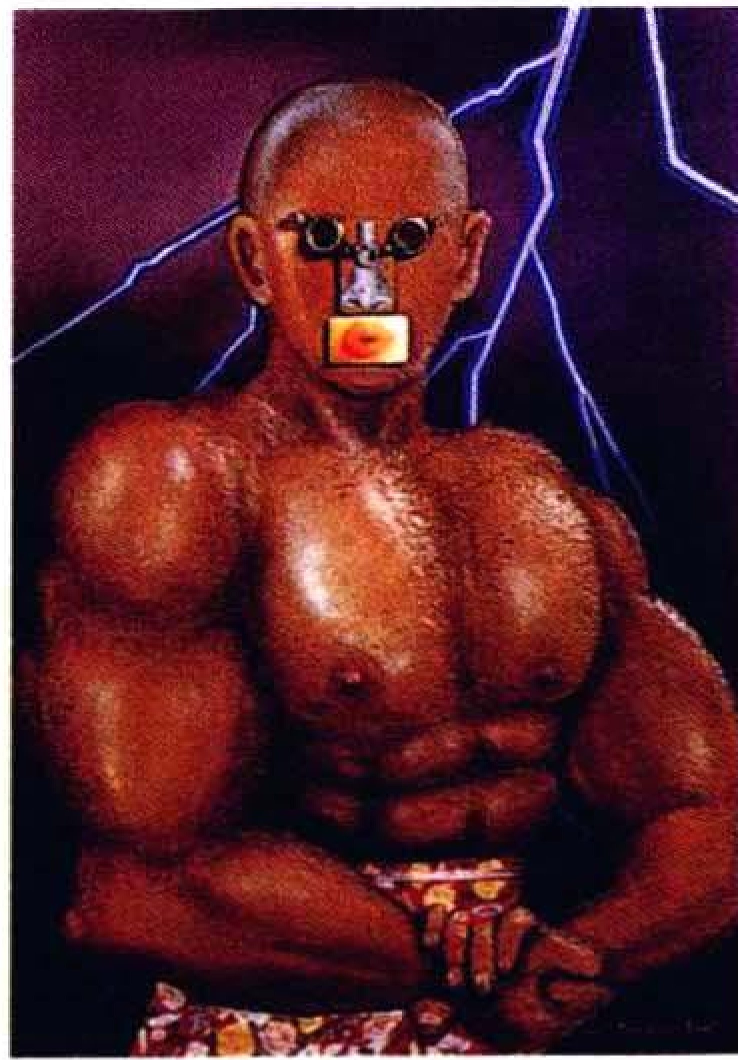


54. 陳秋瑾,〈兩粒五十元(1)〉, 2000, 水彩, 24×80公分, 圖片版權：陳秋瑾提供。



55. 林麗華,〈美麗與哀愁〉, 1994, 壓克力彩, 65×91公分, 圖片版權：新生態藝術環境。





56. 林麗華,〈徵婚啓事〉, 2001, 綜合媒材, 30P×(2), 圖片版權：林麗華提供。

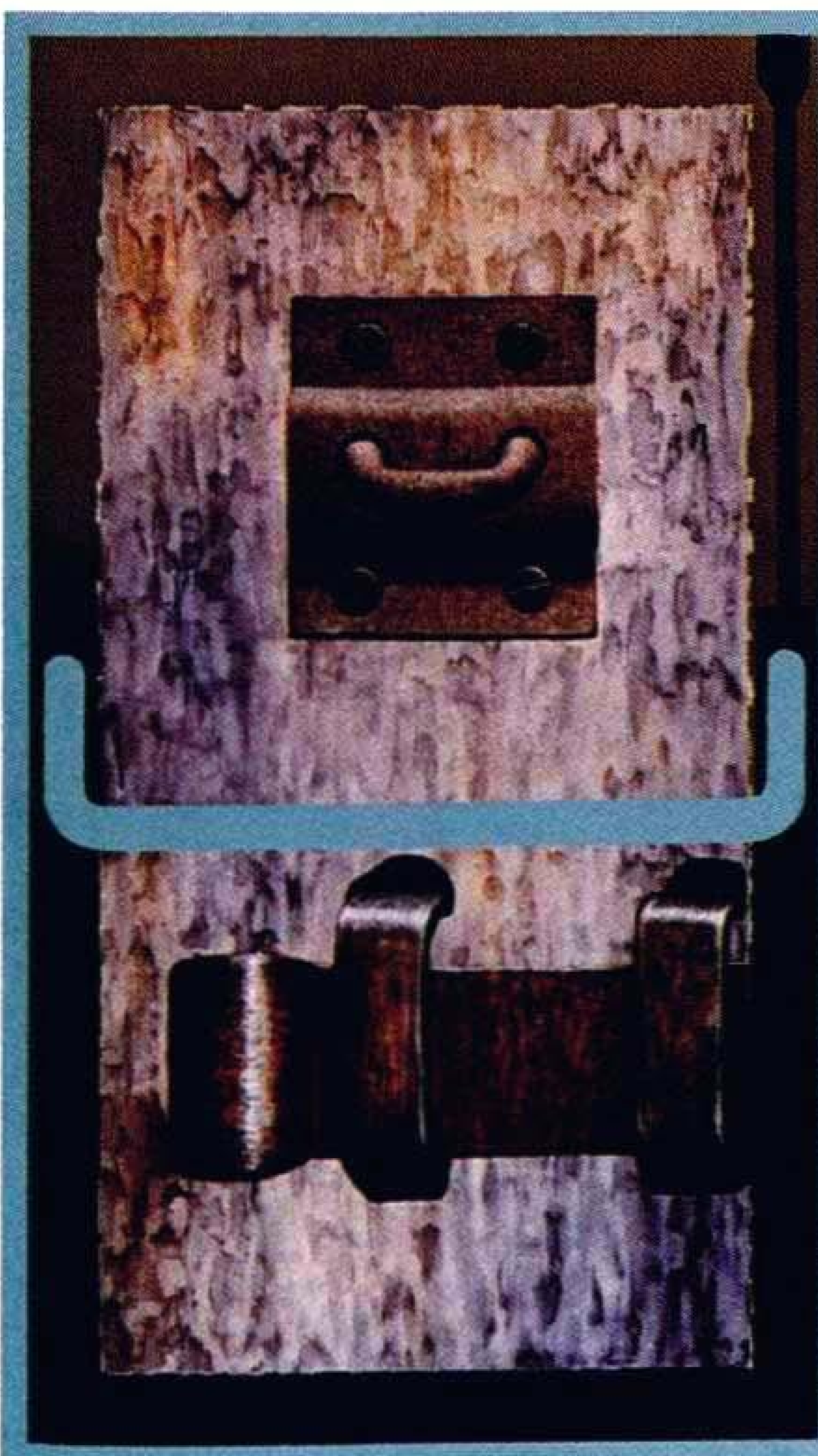


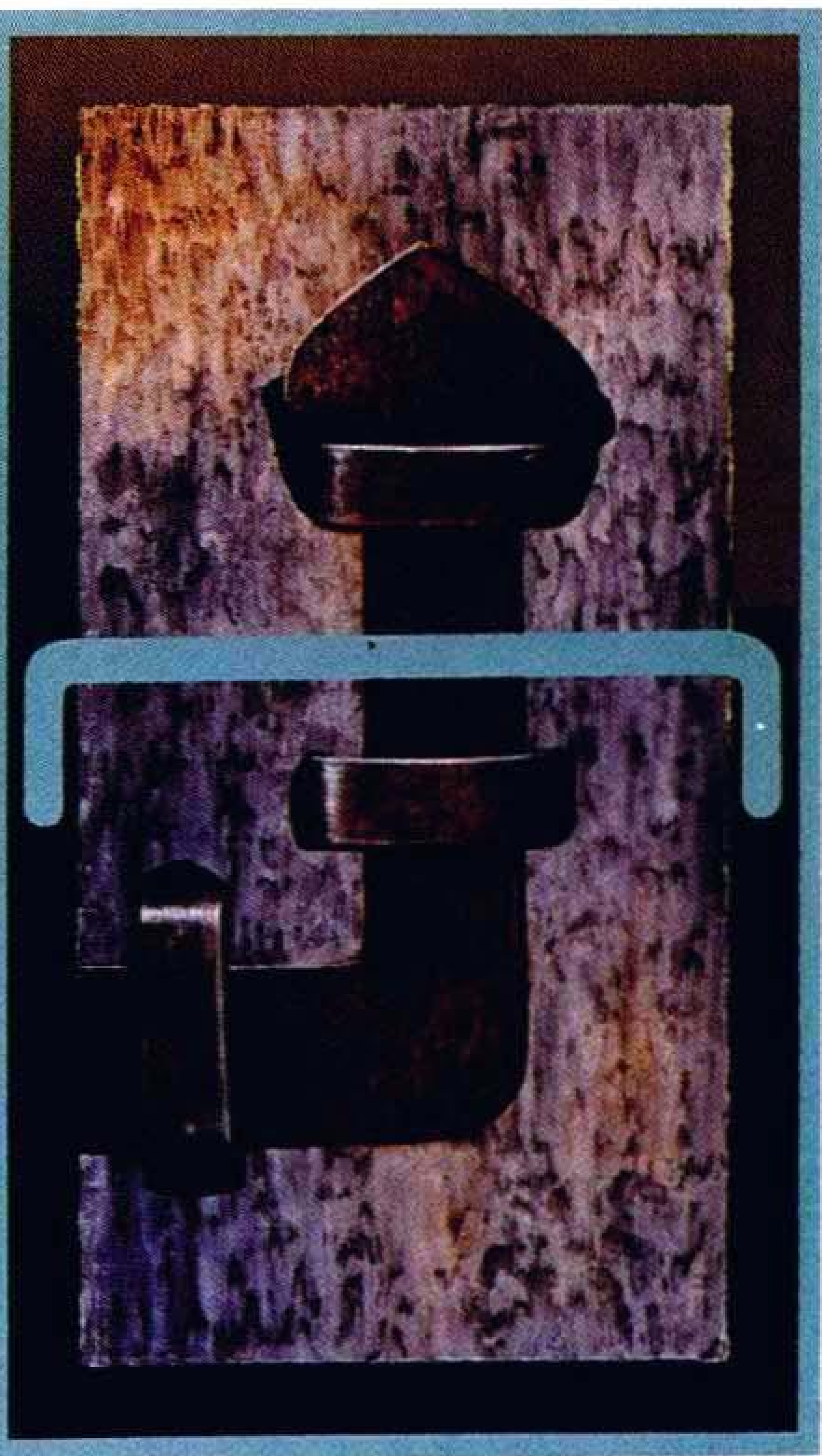


57. 何孟娟,〈21世紀白雪公主的生活〉, 2001, 油彩, 97×130公分×(3), 圖片版權：何孟娟提供。

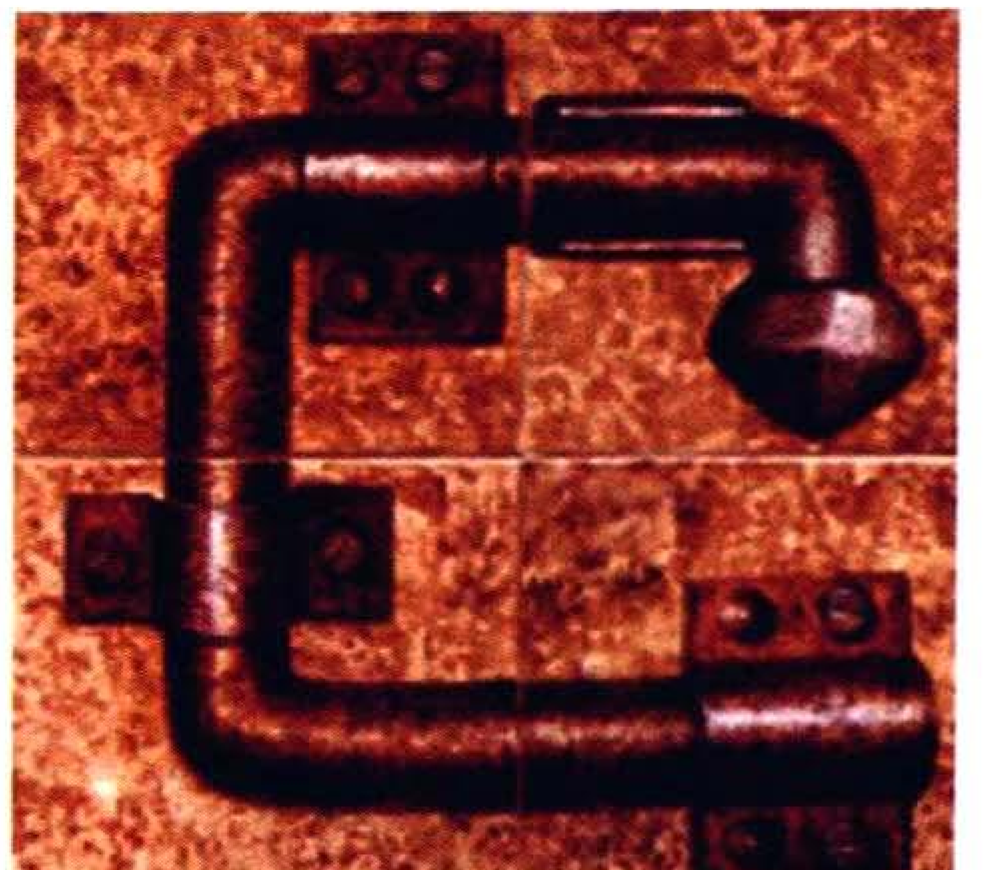


58. 潘麗紅,〈束縛〉, 1989, 油畫, 194×130公分, 圖片版權：潘麗紅提供。

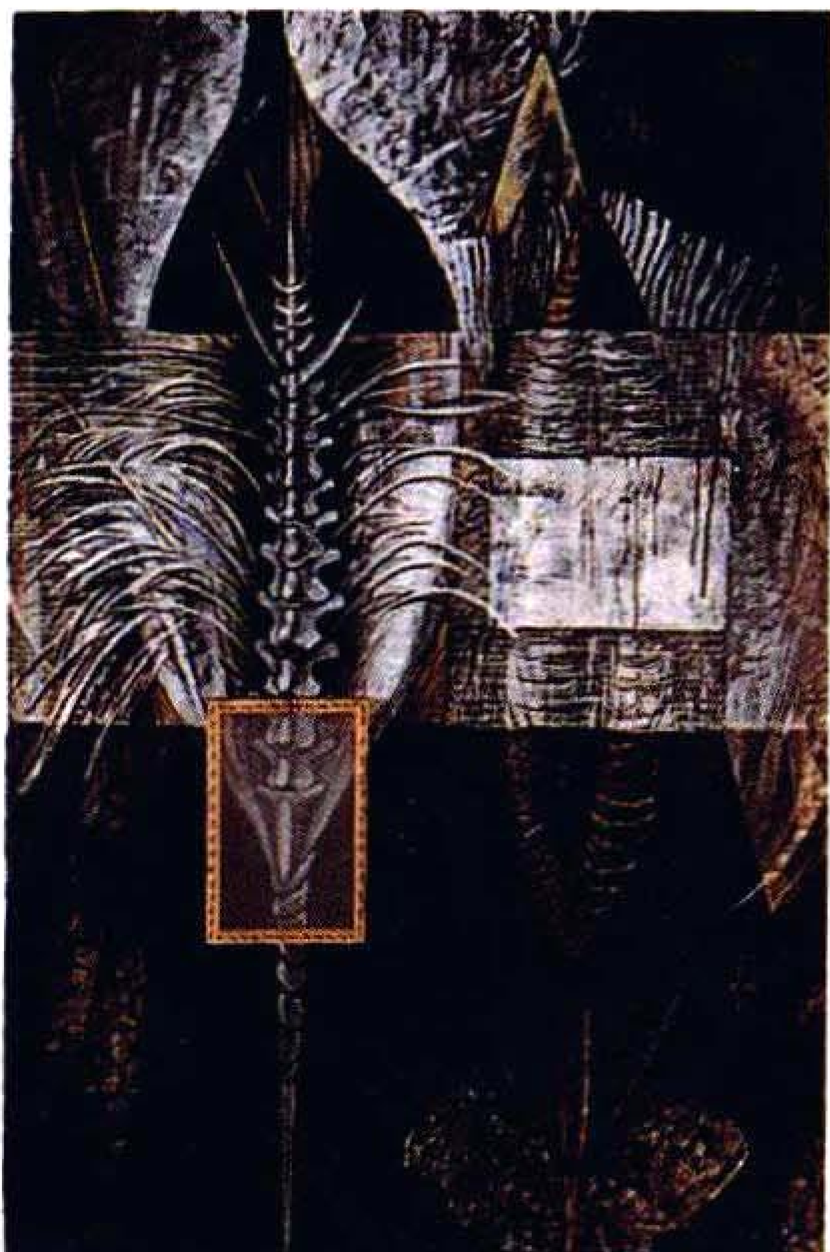




59. 潘麗紅,〈門閂會轉彎？〉, 1997, 油畫, 120×120公分, 圖片版權：潘麗紅提供。



60. 潘麗紅,〈對位的阻隔〉, 1997, 油畫, 48×48公分, 圖片版權：潘麗紅提供。



61. 林平,〈有關海生物的視窗〉, 1992-2000, 複合媒材, 156×107公分, 圖片版權：林平提供。



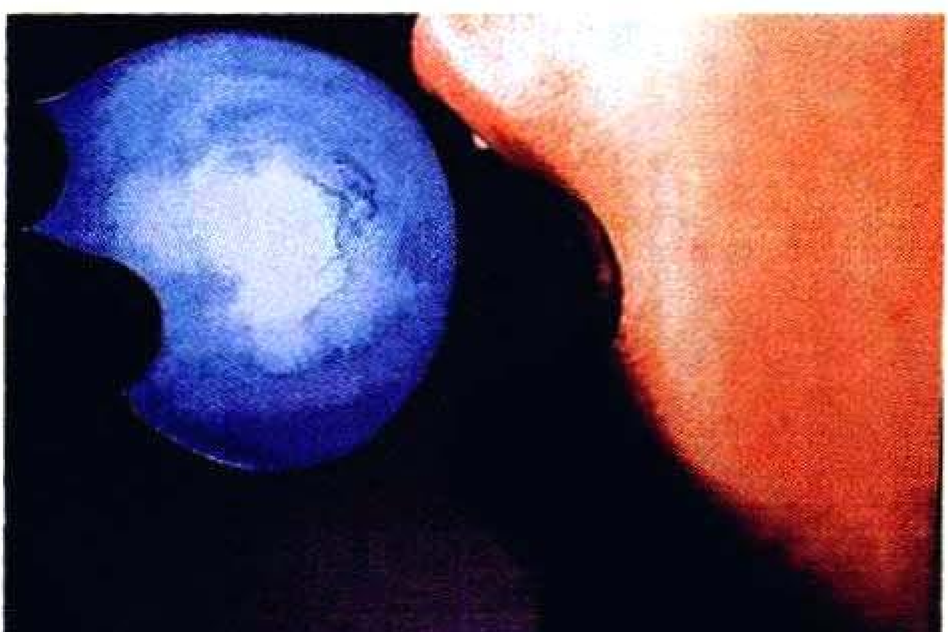
63. 林平,〈載體的自娛(開心就好)〉, 2000, 複合媒材, 130×97公分, 圖片版權：林平提供。



62. 林平,〈女珠〉, 1999, 複合媒材裝置, 圖片版權：林平提供。







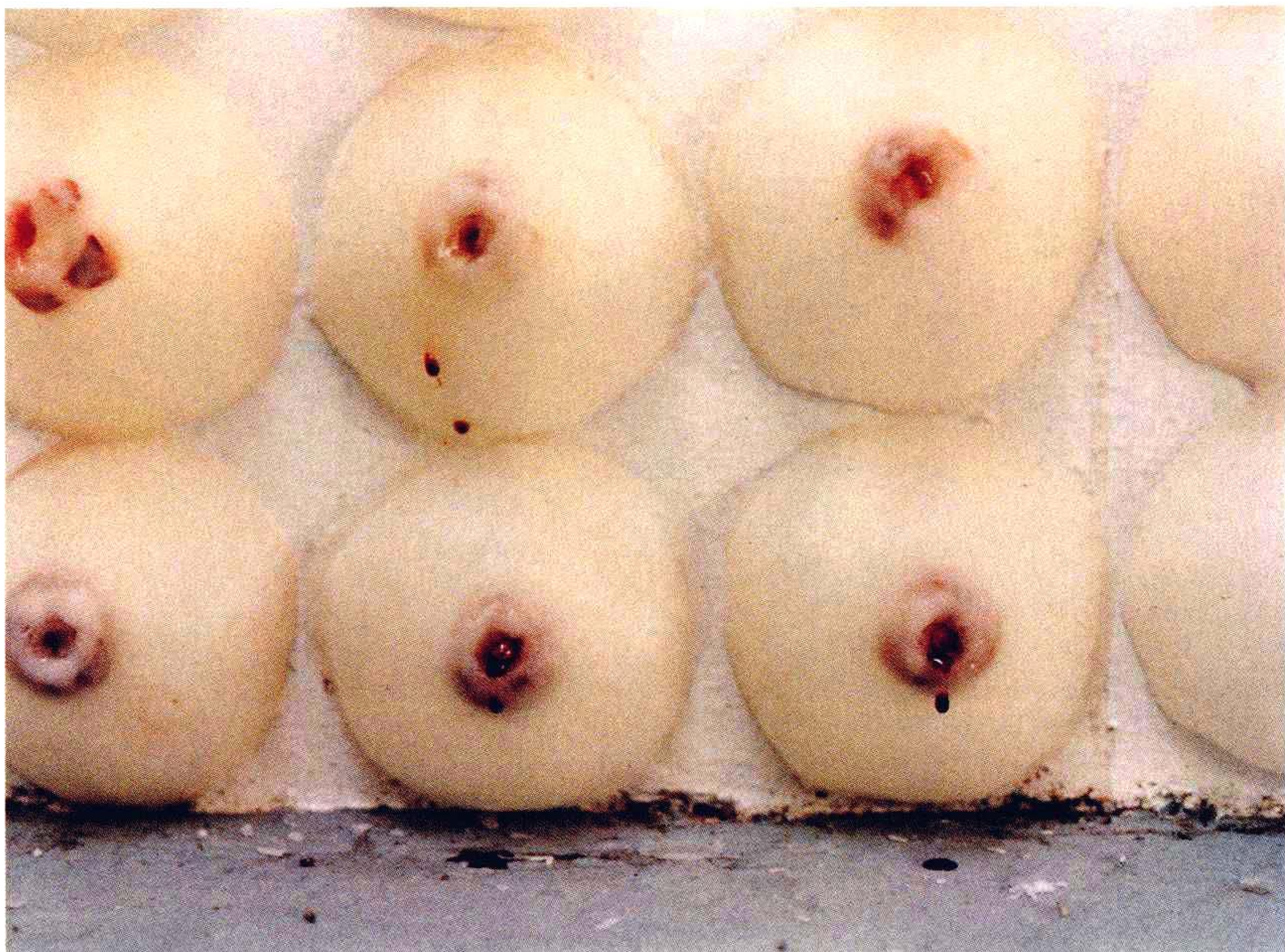
64. 謝伊婷,〈如何向你解釋一個符號〉系列, 攝影, 圖片版權：謝伊婷提供。



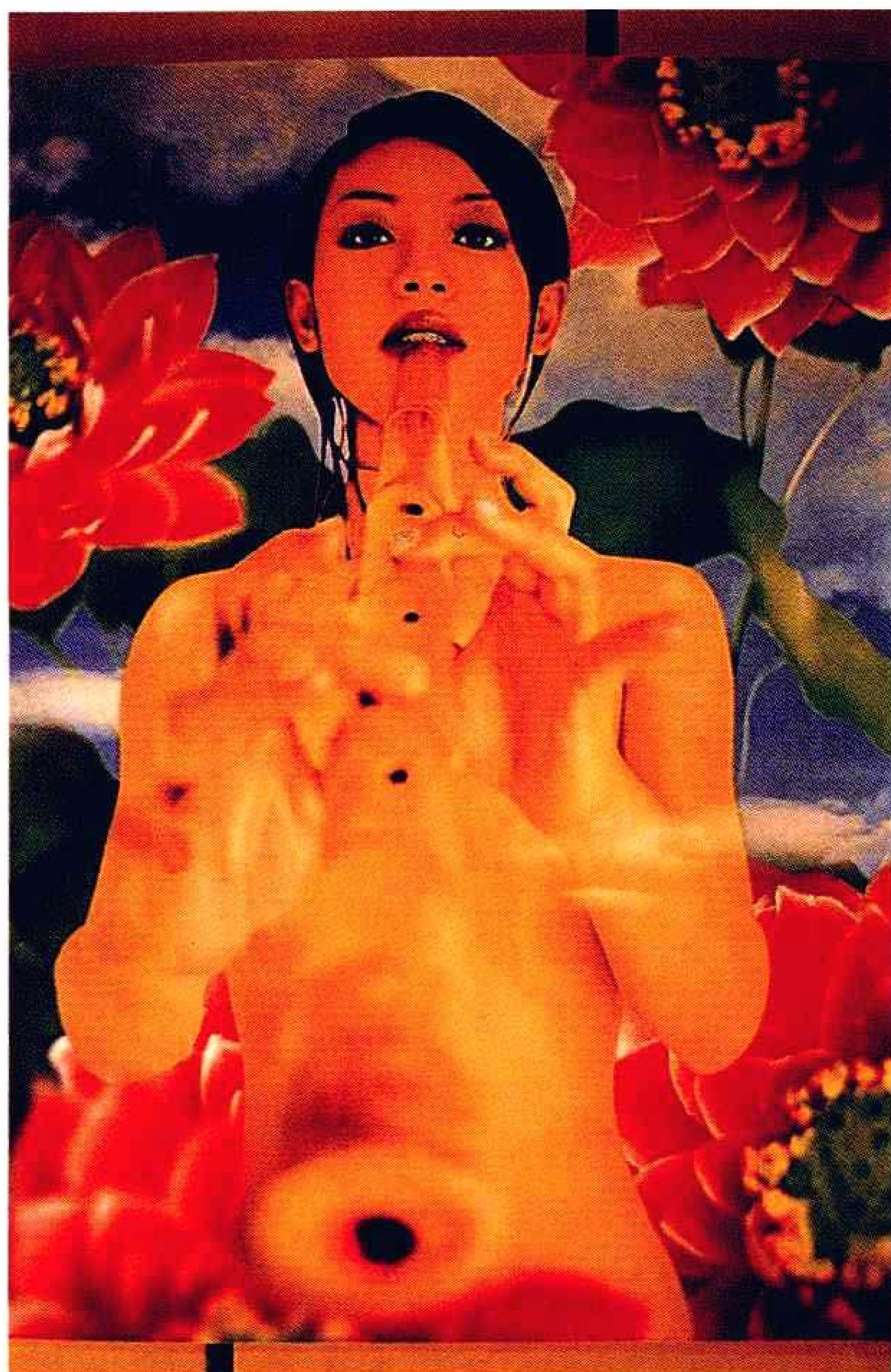
65. 謝伊婷,〈心理風景系列展場〉, 裝置, 圖片版權：葉忠訓提供。



66. 張惠蘭,〈巢穴記憶〉, 1998, 綜合媒材裝置, 圖片版權：張惠蘭提供。



67. 張惠蘭,〈牆語〉, 1998, 綜合媒材裝置, 圖片版權：張惠蘭提供。





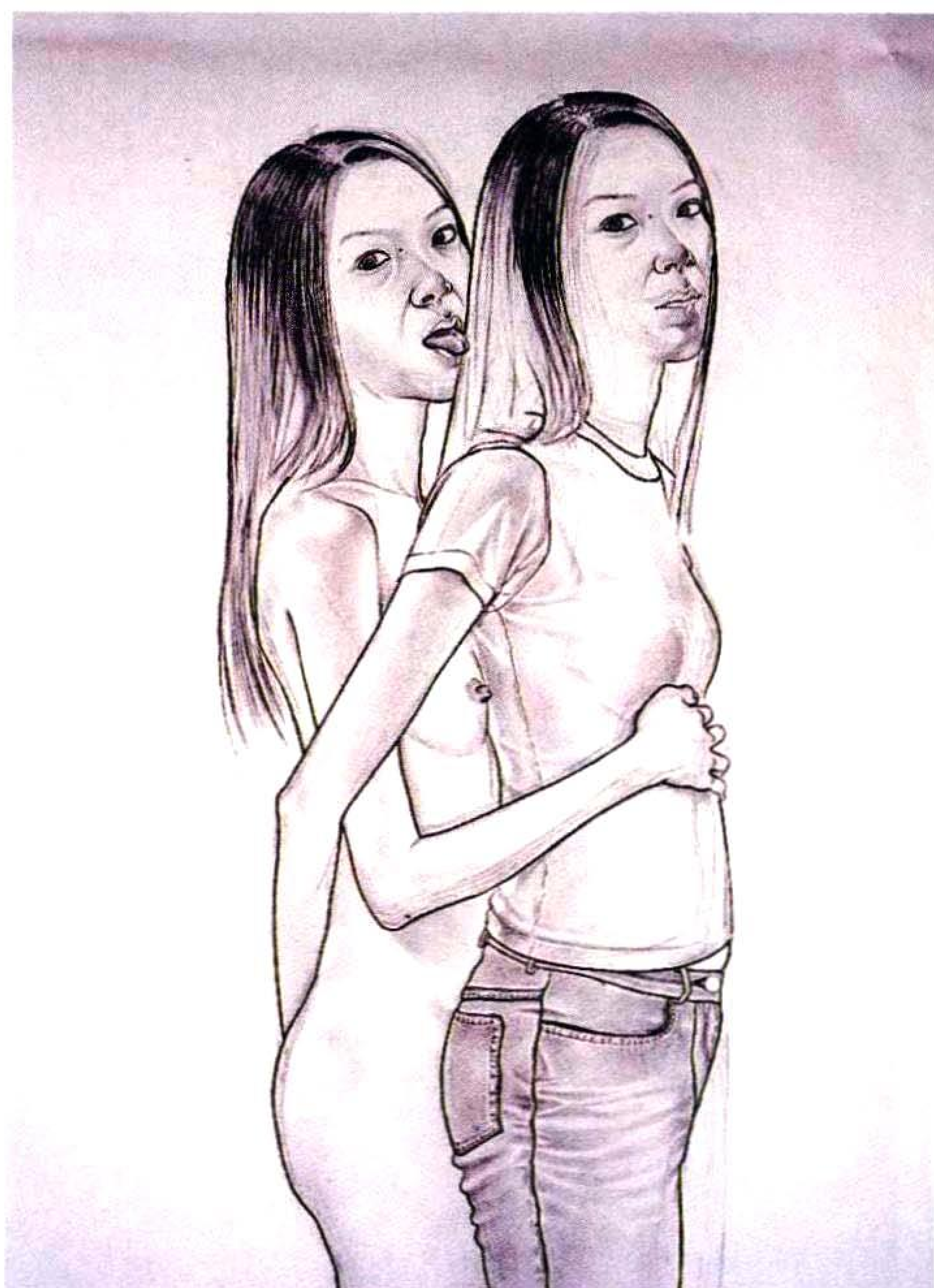
68. 林欣怡,〈花神〉系列, 2000, 燈片輸出, 120×180公分×(2), 圖片版權：林欣怡提供。



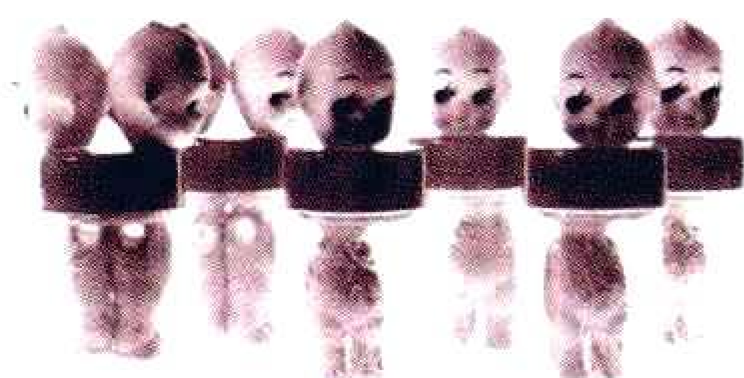
69. 許惠晴,〈去你的，來我的〉系列, 2001, 電腦輸出, 180×110公分×(7), 圖片版權：台北當代藝術館提供。



70. 曲家瑞,〈小丑一等一小丑〉, 1997, 碳筆、紙, 180×115公分, 圖片版權：曲家瑞提供。



71. 曲家瑞的作品, 2002, 碳筆、紙, 圖片版權：曲家瑞提供。




72. 林采玄,〈刺點〉系列#1,#4, 2000, 攝影版畫, 圖片版權：林采玄提供。



73. 蔡潔妮,〈100個該死的理由〉, 綜合媒材裝置, 圖片版權：蔡潔妮提供。



74. 曹筱玥,〈人體飛鏢靶〉, 1999, 綜合媒材裝置, 180×90公分, 圖片版權：曹筱玥提供。



75. 曹筱玥,〈擁抱〉, 2001, 油畫, 30F, 圖片版權：曹筱玥提供。




76. 莫淑蘭,〈相互傳送5〉, 1995, 油畫, 70×100公分×(2), 圖片版權：莫淑蘭,提供。

新一代女性藝術家很顯然以更開放的態度，探討女性身體與性別的關係，不但女性意識成爲許多年輕一輩的關注重心，至少一般都不會避免觸碰這類議題，而且面對女性意識主題的表現手法更趨多元，情慾的解放，性慾、原慾的探索，成爲1990年代末期女性藝術爭相表現的主流，有些年輕藝術家更競相以愈發暴露、聳動的手段，來刻意抄作「性」的爭議性，和1990年代初期嚴明惠一輩倍受爭議與煎熬，完全是不同時空下截然不同的世代。女性意識醒覺初期的女性藝術家以「性」爲抗爭的武器，向男性爭求平權，「性」是壓抑的、痛苦的、柔盾的。然到了20世紀末女性意識已經十分普及的年代，「性」成爲女性藝術家宣傳自我的利器或成名的捷徑，「性」是自主的、歡愉的、放肆的。謝伊婷從師範大學美術系畢業以後，獲得「巴黎獎」赴法國遊學期間，發展出她對女性藝術家的身份以及探索性別認同問題的系列作品，以溫和的方式突顯女性藝術家的處境，以轉喻的手法，暗示性別認同的危機感。留學法國的張惠蘭（1964-）擅長操弄材質，以不同媒材之間的對照、對比和變化關係，觸動觀者警覺的神經，性的暗示或聯想是副產品，並非創作的目的。張杏玉（台中，1971-）的《膚賦》系列，以傳統的圖騰影像，投射在裸身的女體上，隱喻中國禮教長久以來加諸於女性的紋身－永久的印記。林欣怡的〈花神〉系列模仿流行文化中的美少女的姿態，演出平面媒體常見的挑逗煽情式的女體。許惠晴的〈去你的，來我的〉系列，是節食的眞實記錄，反映時下蔚爲風尚的減肥文化，同時也發洩她身處媒體流行文化之中所背負資本主義美學包袱的憤意，以自己的手段重新診視在這資本主義所暢行的美學中，自己是得了什麼樣的重病！？【註33】出身名門貴賈家庭的曲家瑞（台北，1965-），幼年時即赴美，經歷小留學生的成長過程，在傳統的家教與開放的西方教育中，同時接受東西方化的擠壓與撕裂。曲家瑞在父母的敦促下返國，除了在實踐大學任教以外，同時從事廣播主持、寫作出版、漫畫工作與藝術創作等多角經營的多彩多姿生活。曲家瑞選擇最樸實、直接的碳筆媒材，繪製一系列巨幅的裸體自畫像，完全顚覆傳統對「大家閨秀」的期待，她以戲劇化的角色扮演，更進一步瓦解約定俗成對淑女名媛的概念，不斷挑釁自己對身爲「女性」身份的種種認定。林采玄（台北，1969-）的〈刺點〉系列作品，也是她個人「記憶身份」的摸索與探詢，由夢境爲觸媒，再現某些生活物件/事件/經驗/感覺的潛意識，反映她穿梭在美國與台灣之間所感受到的文化上的疏離、倒置、與破

碎。【註34】蔡潔妮(高雄，1970-)以假人模特兒的裸身上寫滿一百個該死的理由，執行模特兒的死刑以替代眞人的罪罰。曹筱玥(台北，1976-)的〈人體飛鏢靶〉與〈擁抱〉充分反映出新世代女性對於「性愛」的態度，從抗爭、不滿，轉化爲反諷式的幽默，和惡作劇式的遊戲性。對這一世代的女性而言，「性別」不再是激怒她們的議題，反而是可以積極參與的互動、遊嬉關係。莫淑蘭(台北，1965-)畢業於義大利米蘭應用藝術學院及米蘭藝術學院，專研藝術治療，她以母體的生理經驗，揣摩、表現生物孕育生命的想像，以變化無窮的色彩來彰顯生物接觸時的光、熱和能量的延伸。

台灣在1990年代末期看到的女性意識作品，在題材上，和初期嚴明惠那一輩並無太大的差異性。但是，新一代的態度更開放、自由，而且手法、策略更精明、多元，社會性的阻力也較少。相反的，可能出於「窺私」的理由，在媒體曝光的反應反而相當熱烈。因此，新一代正值青春的美少女，或機智、幹練、美貌的知性女青年，很容易獲得出頭的機會，在音樂、文學等其他文化領域也是一樣的。這種趨勢現象顯示，女性仍然處於被男性物化的消費策略之下，而且是倍受操縱的，其實和女性主義的立場是背道相馳的，但這些現象並不在本文的討論範圍以內。美國女性主義藝術家費絲・外珥丁(Faith Wilding)接受吳瑪悧專訪的一段話，說明美國女性藝術運動的世代交替，似乎也是台灣兩代女性藝術的描述，時空環境雖然不同，女性的共通命運卻是八九不離十：

「我想，性別歧視及父權體制都是極為根深蒂固的東西，不容易改變。我們做過許多事，但得到展出機會的卻是現在三十多歲的藝術家(在台灣兩代女性藝術家年齡層都可減個十歲左右)。她們的題裁其實都是我們當年在做的，像琦琦・史密斯(Kiki Smith)、蘇・威廉斯(Sue Williams)等人，這些畫『壞畫』的(指暴露性器官等惡質行為)，或把內衣褲放進作品中，都是我們當年做的，它有歷史，但這些人進入主流世界，甚至今天我的學生們也會這麼做。從這個觀點來說，它似乎是成功的，因為這樣的東西已被接受。」【註35】

十年的歲月走過，台灣在1990年代末期出現的女性藝術家，多數在女性主義的立場上比較明顯或明確，不再遮遮掩掩、只做不說或矢口否認。少數以女性主義立場在台灣崛起，並且受到國際藝壇肯定的藝術家，像吳瑪悧、侯淑姿等，雖然展歷輝煌，但是在台灣的藝術市場上仍然難以有所突破，這一點顯示台灣社會骨子裡還是在「性別歧視及父權體制」的籠罩下，女性意識的醒覺仍是藝術圈內一小撮女人相偎取暖的過程。

侯淑姿(1962-)畢業於台北一女中，台灣大學哲學系，擁有台灣社會中公認優秀女性的學歷身份，原本是被塑造為「乖乖女」、「好閨女」、「賢妻良母」的一塊良材。1989年赴美國深造，從羅徹斯特理工學院獲得藝術碩士後，再進入亞爾佛瑞德大學研修雕塑後，1994年從紐約國際攝影博物館修得攝影質材保存與永久保存檔案的實習證書。侯淑姿1996年在紐約展出八個不同系列的黑白攝影作品，她自拍軀幹的部分，刻意隱去頭部及面容，在衣服下使用菊花、檸檬、香蕉等具有性別聯想的植物，諷喻男性社會裡對女體心存窺私的文化，並刻意調轉窺視的視線，使男性感受到被盯視、檢視的壓迫或屈辱感。侯淑姿1997年在台北展出同一組作品時，卻引起不同於紐約藝壇的反響，特別是激怒了少數男性的觀者，甚至引起男性藝評家不悅的回應。

侯淑姿回國後，以旗幟鮮明的女性主義立場從事教學、展覽、撰寫評論文字及創作活動，並且曾將使命感延伸到公共領域，不僅僅扮演了台北市文化局、台北當代藝術館的催生角色，同時還加入國際策展及藝術村交流研究案等多重身份。2000年侯淑姿應邀赴日本橫濱美術館舉行個展，成為繼吳瑪悧之後，另一位以台灣女性主義的藝術觀點，贏得國際藝壇注視眼光的女性藝術家。



77. 侯淑姿,〈窺(I-V)〉, 1996, 攝影, 50.8×61公分×(5), 圖片版權：侯淑姿提供。



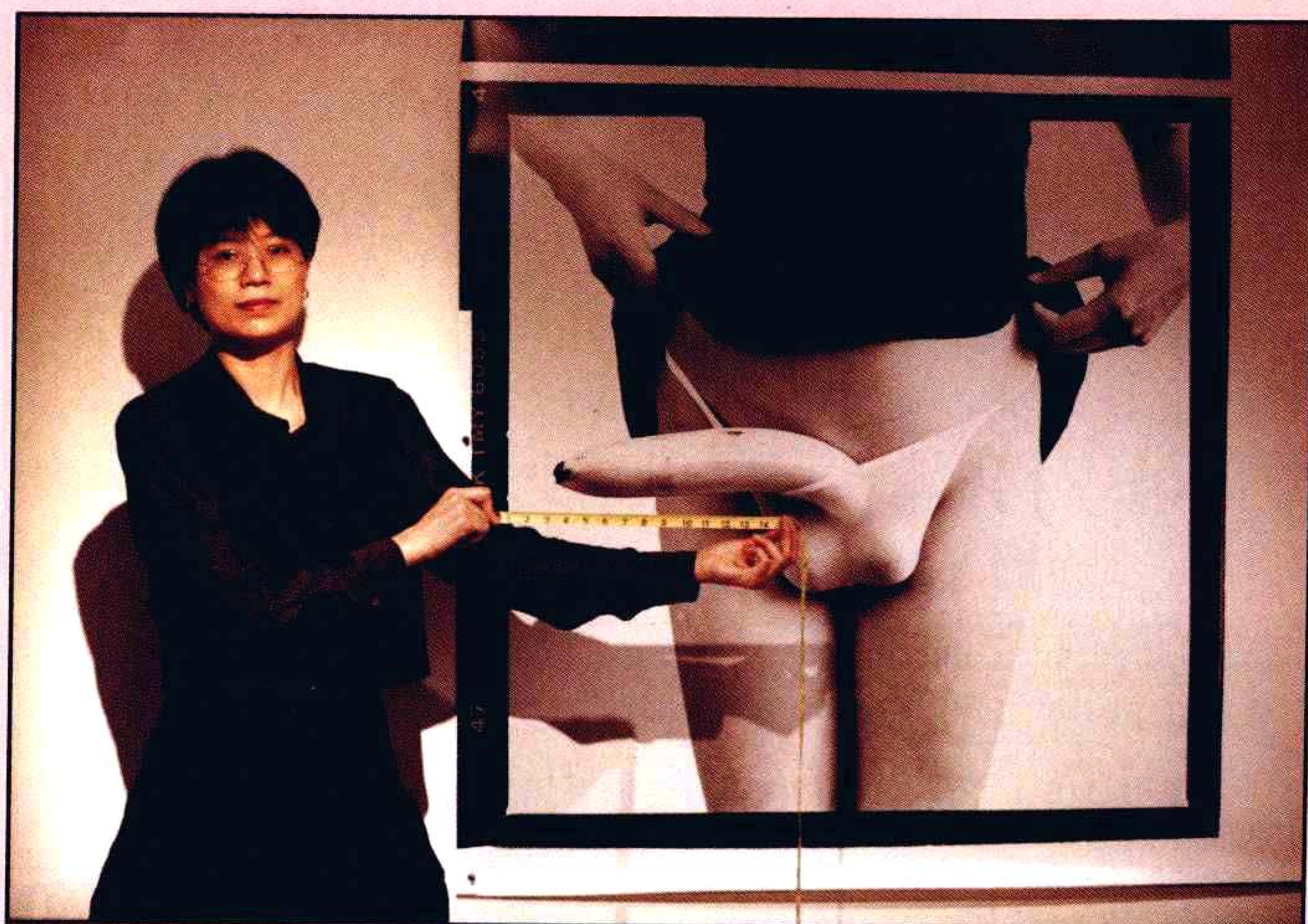




78. 侯淑姿，〈青春編織曲〉系列，1997，攝影，圖片版權：侯淑姿提供。



79. 侯淑姿，〈猜猜你是誰〉系列，1998，攝影，圖片版權：侯淑姿提供。



80. 侯淑姿，〈窺（香蕉）〉前丈量香蕉的尺寸，圖片版權：鄧惠恩攝影。

小結

台灣女性意識的醒覺發生得較晚，至少比西方晚了一、二十年。1980年代以後歸國的美術界女性學人爲數眾多，再加上國內自己培育的人才，形成龐大的陣容。這些女性知識份子的新興勢力，未必全都贊同女性主義的觀念，但是不論在史學研究、藝術評論、美術教育、創作展演方面，都已經產生相當的衝擊和十分可觀的影響。藝評家和策展人石瑞仁從社會運動與文化運動的角度，來正面看待與期盼「女性藝術」：

「(一)從社會運動的角度看，『女性藝術』可說旨在伸張女性的『創作權』，並以得到男性創作者完全平等的社會化機會為目標。它的立論基礎是——女性的創作需要和能力絕不亞於男性，故不同意因性別差異而『製造』出來的任何歧視待遇。.....

(二)從文化運動的角度看，『女性藝術』允言是在伸張女性創作者的『詮釋權』，並以產生有別於男性思維的藝術質涵做為努力的目標方向。它的基本理念是——如果從生理和心理的事實判定女男是生而有別的，女性創作者自可從這種差異的基礎上去發展出『特有意義，別有價值』的藝術面貌。.....

(三)女性藝術家不但想用自己的觀點去重新解讀『男性藝術史』的偏斷、缺失和不足處，更希望在宇宙、自然、人生、社會等等各個藝術的可能面向上，從此積極地介入觀想和詮釋，為往前滾進的歷史，提供『女性思維不再缺席』的具體成果。」【註36】

經歷社會運動洗禮的台灣女性意識醒覺過程，在政治環境中出現十分耐人尋味的一種特殊現象，即是台灣政治中的強大父權文化，卻造成主理文化事務的最高中央機構的文建會，從申學庸主委開始，歷經鄭淑敏、林澄枝，到目前的陳郁秀(鋼琴家)，連續四位都是女性的首長，幾乎形成只有女性才會被委任出掌文化首長的保障名額策略。在藝術行政事務方面，曾任國立故宮博物院副院長張臨生，台北市立美術館館長林曼麗，高雄市立美術館代館長陳雪妮，都曾有過耀眼的表現。

然而進入2001年以後，從北到南所有公立美術全部換成男性的館長，以往女性運動的健將多數是反對黨的支持者，一旦反對黨變成執政黨，有些昔日街頭的健將一旦入閣，女性運動的力量似乎反而因之而失去了著力點，同時更失去了監督與制衡的力量。自2001年以來表面上政黨輪替應該是更開放的社會，台灣的政治圈卻逐漸在強化、加溫傳統宗族社會

中至高的父權文化，這是女性團體應當十分警覺和注意的一項不尋常的發展。台灣女性意識的省覺在新世紀，不再是政治性的運動或社會革命，應該內化為心理和知性的常態實踐，而兩性相互尊重的平等空間即立基於女性意識的省覺充分，與持續性的付諸於行動。

二. 陰性美學與女性藝術市場的發展

人類原始時期對性別的區辨是很明確的，甚至對生殖器性徵特別加以強調，目前存世的遠古遺物中，顯示各地都曾經有過崇拜男、女性生殖器官的文化。這些早期性別文化的證據，也都指向人類初始對生育、繁衍後代神秘力量的敬畏，因為新生命自女體而出，發展敬拜「女神」或「母神」信仰的背景是很容易理解的。【註37】然而人類文明後來卻將這種母系神權的信仰轉往「父神」的系統，希臘神話裡充斥著「父神」取代「母神」信仰的例證。

希臘神話中宙斯的到處下種，間接指引出下一代子女所的神性或榮寵與否，端看那系出於偉大父神的源頭，而非那受孕的母親所能主宰的(對照日後以父系血統為繼承依據的概念)。類似的父權神話豈只發生在古希臘、羅馬的西方文明一隅而已，還有巴比倫、埃及、印度、非洲、中南美洲、中國的早期文明，無不如此。男性的性徵，搖身一變，成為「神聖」、「強大」、「堅固」、「不朽」的象徵，化身為巨鞭、高柱、紀念碑、避邪物等偉大神奇的形象而無所不在。男神權威的崛起，漸漸將女體貶抑為次等的生物，除了仍無法否定女性具有動物性的生育基本功能以外，史上記載了許多認為女人心智、體能均不及男人的學說思想。基督教和伊斯蘭教的誕生，更深化男尊女卑的意識形態，中國儒家學說雖非宗教信仰，但是，從教化層面一樣落實了男尊女卑的東方版本。

當人類開始有了財產概念，並且建立財物分配、繼承的制度以來，男女兩性之間的人權與社會地位的落差便更形嚴重了。不但女性逐漸淪為男性資產表上的財物單位之一，同時掌控經濟大權的男性為確保子嗣從己而出的血緣關係，更以社會集體意識來規範和施加壓力，逼

迫女性必須克守婦道－即「貞操」的觀念。將女人視爲禁臠的性愛禁錮，只是單向針對女性而已，再加上分配財產時蓄意排除或打壓女性的權利。東西傳統文化都將女性視爲男性的附屬品，有時甚至是寵物或奴隸，女性必須以自我犧性、奉獻、順從、忍耐爲美德。

女性屈從於男性父權的數千年歷史，若放在有跡可尋的人類存在的歷程中來看，卻是很短暫而青澀的，其實難以論證的是沒有文字的百萬年，當時的男女性別關係爲如何。對於進入21世紀的今日女性而言，接受「陰性美學」(Feminine Aesthetics)爲兩性共有的名詞，或美學領域，就必須對「陰性的」(feminine)這個形容詞有所了解。顧名思義「陰性的」必然和「陽性的」(masculine)一詞是相對的。筆者使用「陰性的」和「陽性的」以取代中文亦可譯爲「女性的」與「男性的」，是因爲本文所指的「陰性美學」並不一定專指女性藝術家的創作表現，它一樣存在於有些男性藝術家的作品中。

就西方的傳統而言，feminine和另一詞female(女性)同樣帶有貶低的意涵，指的是女性本質上是無能的、被動的、弱不禁風的，具有瑕疵、軟弱、自卑、淫蕩和墮落的傾向。這種觀點和中國《易經》陰陽「二元論」(dualism)中是相近似的，《易經・繫辭上傳》開宗明義就指明：「天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陳，貴賤位矣。動靜有常，剛柔斷矣。」以「乾」爲天，爲純陽之卦，象徵尊貴與剛健，動爲其常性；以「坤」爲地，爲純陰之卦，象徵卑下與柔順，以靜爲常性。【註38】易經裡對於「坤」卦所象徵的「陰」性定位，日後發展成女性特質的認定，是無知的、卑下的、邪佞的、柔弱無能的，趨向於蒙昧、柔佞、躁恣、虛妄、執迷和褻慢的傾向。所以，「陰性的」或「女性的」一詞的使用，一直在古代中國傳統社會中，屬於卑下與被動的等義詞，一旦地方上出現了女性的強人，家鄉父老便認爲是地方上的凶兆，亦即種因於此。

一般在使用「陰性的」或「女性的」時，通常先假設，相對於「陽性的」或「男性的」健壯、堅強、自負、勇敢、固執、理性的特質。所以，女性天生適合發揮母愛的精神，應該待在家中照顧幼兒，或至多可以作爲丈夫(男人)輔佐者，即所謂的賢內助。女性以「爲他人而活」(包括父母、丈夫、子女、親友等)作爲生命價值，是典型的的「利他主義者」(alturist)。而男性由於先天的體能優勢，有勇氣、善長於邏輯思

考，所以足智多謀、不受感情的驅使，剛毅地發揮在對外的衝鋒陷陣，以「自我中心」(egocentric)來發展自己的事業。所以，男性追求「成就」，追求功名利祿的「不朽」，才是男人一生努力的目標。這種性別對照的定型概念，也就形成「男主外、女主內」的分工模式。早期女性主義者曾經反對這種性別對照的「二分法」(dualism)，認爲是男尊女卑的意識形態在作祟，企圖從性別角色定型(gender-role stereotype)中解脫出來。她們除了提倡從教育、法律、經濟、社會等各層面分頭努力，自力救濟以外，並且提出「陰陽同體」(androgyny)的概念，強調男人體中有女性、女人體中亦有男性。將兩性合而爲一體看待，表面上解決了男女兩性之間尊卑的階層關係，但終究未能徹底解釋性別中確實存在的「差異性」(difference)。

本文所討論的陰性美學，由這些帶有陰性美學氣質(還不一定是女性)的作品來呈現，在傳統中認定是女性嬌弱、溫柔、敏感、退縮、順從、直覺的特質，就未必是次等的、脆弱的表徵。所以是女性必須先克服身爲女性對這些字眼的負面聯想，而隨時隨地都可以大方、正式地使用這類男性慣用於貶抑女性的詞彙，不但在心理層面或語意詮釋上，都要能夠扭轉昔日的認知觀念，而且眞正了解「生爲女人本無過」的概念，才能作最適切的女性人權方面的平反。只有在兩性平等的情況下，談陰性美學才有實現的可能和存在的價値。

台灣經濟起飛到1980年代末期，股市狂飆，熱錢四處滾流，一些商業畫廊也開始經營起女性藝術家的作品，但是只有極爲少數女畫家獲得市場的青睞，通常是畫風優雅，技巧卓越，帶有女性氣質的美學角度，比較爲藏家所能接受。這類繪畫的主題，通常是花卉、靜物，或者是生活環境中某一場景，總之不可能是一些挑釁的主題，或特別誇張、醜怪的表現。從正統的西方女性主義者的立場來看，這類溫柔、婉約、細膩、秀麗的唯美畫風，是早期女性主義者視爲自甘於反映傳統對女性制約化定型角色的屈服，看起來完全不符合女性主義爲訴求。然而經歷了三十年血淋淋的剖析和火辣辣的爭辨，難道還無法看清楚「社會性」的女權低落，往往和女性的陰性氣質或審美態度無關？草莽的社會運動或激烈的政治鬥爭，除了少數在思維或氣質上成功「變性」的「女英雄」們(例如呂秀蓮副總統的困境)，獲得一時的榮耀與矚目以外，對廣大的女性姊妹們並無實質上太多的改變或斬獲。全盤

否定傳統歷史性爲女性所形塑的角色，並不表示新的女性角色便能因此而誕生。

1980年代美國的女性藝術家對女性主義的態度轉淡，並不表示女性平權已經達成目標，女性藝術家已經獲得實質上和男性一樣平等的發展機會，而是她們大多數清楚第一代女性主義藝術家所採取的策略，以「否定」或「挑戰」的姿態對付男性的父權，未必證明或贏得女性自身或母權的提昇。新一代的女性主義者更重視女性本身的自我認同，不再依賴或依存於對照的版本（指男性的身份），只有透過不斷自覺性地表達眞正的自我，而且反覆在自我肯定的過程中，以自身認可自己的立場持續發聲（建立論述），同時保持對外的溝通管道（展開對話）。這些更精明和充滿謀略的女性身份與立場，對自我認同擁有較大的安全感，更容易接受歷史性塑造的陰性氣質，而不必以激情去否定或改變歷史。換言之，接受歷史性的演變亦是陰性美學觀點的部分面向，而以「論述」和「對話」的策略，取代昔日「否定」或「挑戰」的悲情訴求，是1990年代以後的西方女性主義者的主要路線之一。

筆者在1990年代中期淡出台灣藝壇的活動，即試圖以不同的思維和立場，繼續尚未完成的女性藝術運動，所經歷的潛伏期，作出以上的論點，應可視爲本人此一時期所獲得的研究初步結果。因爲女性主義的勝利，無法建立在「否定」別人的歷史（指男性）上，應該已是當代女性主義者的共識。身爲一位東方文化所孕育而成熟於西方土壤的女性主義藝術工作者，筆者更重視自己是否能提出台灣版本的女性主義立場，從文化的角度看待歷史淵遠流長所型塑的漢文化的閨秀藝術，再由漢文化的閨秀藝術在第二次世界大戰結束以後的台灣，發展出來融合日本文化傳統的東方哲學唯心路線的「陰性美學」，其實是非常具有區域性文化的特色。台灣戰後女性藝術家作品中的「陰性美學」，與西方歷代中女性藝術家多數展現出理性唯物的路線，具有本質上的距離和差異性，無法在本篇章內充分討論或舉證，有待日後再另行發表「東西方女性藝術作品中陰性美學的比較」專論。

抗爭，其實只能用作一時的政治手段，並無法爲女性贏得思維上的永恆平等與勝利。筆者主張將這類由歷史淵遠流長所綿延下來對於「陰性美」的欣賞，作爲「陰性美學」的主要論證基礎，而不必將之視爲長期被男性壓迫的痛苦結果。透過研究這類女性藝術家的作品，發現

她們纖秀唯美的表現，正是她們的生命態度與追求，其中最典型的例子就是著名的作家/畫家席慕蓉(蒙古人，1943-)。席慕蓉從1980年代以來一直是台灣暢銷排行榜上聲譽卓著的作家，在華文藝界擁有廣大的讀者群，她筆下傳達的女性情感，無論透過文字或繪畫，都是歌頌人間出塵的至美，高尚的情操和普世的大愛，都很容易扣人心弦、打動人心。席慕蓉的高知名度，自然會是藝術市場關注的對象，只是她個人秉持傳統文人、知識分子對商業市場採取比較疏離的態度，並不熱衷於畫作市場面的經營，所以展覽不多，也就不評估她對商業市場的影響。但是，她成功地以「大地之母」生生不息的孕育力量，展現她對生命之華容的永恆頌讚，就像她對故土蒙古那樣眞情流露，是一種無悔、無求的大愛，爲她自己的文學、藝術創作，刻劃出洋溢母性光輝的陰性美學版本。

席慕蓉(蒙古人，1943-)從台北師專畢業後，進入師範大學美術系，1962年畢業後任教一年，然後赴比利時皇家藝術學院進修，是第一位從台灣到比利時的留學生。席慕蓉於1966年便舉辦首次個展，是當時台灣少數從事油畫創作的女藝術家，她「以『一條河的夢』為代表以肯定某一階段的『色彩時期』，深藍色的調子持續了四、五年。那時各界藝評給予的評論是：『席慕蓉的畫顯然受象徵派和超現實主義的影響』。」【註39】



81. 席慕蓉,〈婦人的夢〉, 1976, 油畫, 60F, 圖片版權：席慕蓉提供。

席慕蓉於1970年從比利時返國以後，在新竹師範學院美勞系任教長達二十五年才退休。漫長的教學生涯中，當時並不自覺教書與繪畫創作其實是無法並行不悖的，原本以為生活可以像超級市場購物一樣，由自己隨意挑選搭配，所以人生可以七分給社會，讓自己與生活的世界來合作，另外三分留給自己，可以專注用來創作。但是日後席慕蓉發現繪畫創作需要把十分精力都全部給自己，必需是百分之百的絕對自我，很不容易和其他的事務混雜在一起。所以很自然地，文字寫作



82. 席慕蓉,〈舟荷共渡〉, 1999, 油畫, 194×324公分, 圖片版權：席慕蓉提供。



84. 席慕蓉2000年攝於內蒙古阿拉善盟額濟那旗, 圖片版權：席慕蓉提供。



83. 席慕蓉,〈溫柔的心〉, 1999, 油畫, 100M, 圖片版權：席慕蓉提供。

成為她的另一個出口，逃離在教學工作中所受到的規範，在文字的大海中可以完全自由自在地盡情發揮，卻意外地成為台灣暢銷書排行榜上的名作家。不論是她的詩集或散文集《七里香》、《畫出心中的彩虹》、《無怨的青春》……等，都是一版再版的暢銷書。席慕蓉在文學領域的豐收，自然難免影響到她的繪畫創作，藝評家廖雪芳也認為「文學性」一向是席慕蓉畫作的重要支柱。【註40】

1980年代末期以來，以寫實風格進入藝術市場的女性藝術家人數較多，她們並非以女性的性別取勝，基本上她們的技巧純熟，取材雅靜溫馨，往往具有高度的裝飾性。在中國大陸市場尚未對外開放的年代，大陸的社會寫實主義是中國官方藝術的正統，精緻的寫實畫風在大陸十分普遍。反之，台灣的學院正統走的是日式外光派或歐式印象主義的路線，技巧卓越的寫實作品並不多。雖然，台灣藝壇在1970年代曾一度受美國超寫實（照相寫實主義）的影響，出現零星的追隨者，但是寫實主義在台灣還不能算是主流，卻是持續發展的一條路線。李惠芳（台中縣，1948-）、方洵（新竹，1954-）及更年輕一輩的連淑蕙（台

北，1966-）、吳妍儀（嘉義，1967-）、陳香伶（台南，1969-）是其中的姣姣者。吳妍儀在她的創作自述中表示：「詩意常藉由顏色呈現，詩是一種看似簡潔，卻是經過反覆深思後的結晶粹取。」【註41】連淑蕙與吳妍儀都選擇了窗景爲描述的題材，其實潛意識當中，卻是對時間、生命傷逝的一種女性化的詠嘆。這種追求「詩情」、「詩意」的創作取向，原本是中國閨秀藝術引人的精萃之處，也正是東方式的陰性美學的重要特點。

東方美學的「詩境」結合音律的聯想，再加上光影的變化，便成爲強調「時間性」的流動、變化本質。東方女性的陰性美學中，對時間的流逝特別敏感，而且在文學和繪畫作品中皆然。中國大陸研究女性藝術的學者嚴明與樊琪，指出女性在感覺速度方面，天生的能力是超越男性的：

「所謂感覺速度，是指快速辨認差異、準確觀察細節、迅速轉移觀察目標等方面的能力。許多科學家的實驗已經證明，女子的感覺速度平均起來比男子快。這種感覺速度方面的性別差異，在兒童時期就已經很明顯了，比如女孩子五歲時的感覺速度，總是超過同年齡的男孩，即使到了成年以後，這種差異仍然保持著，在文藝創造方面經常表現得很明顯。」【註42】

這種女性對速度與生俱來的敏感度，使得女性特別容易注意到時間的變化，也容易產生「傷逝」的感喟。台灣的女性主義的先驅領導者之一李元貞，在她〈論台灣現代女詩人作品中時間與社會的正義〉文中，認爲：

「由於人類與萬物的生命，基本上長時間的一種形式，古今男女詩人對時間的詠嘆可謂汗牛充棟。表面看起來時間不涉及所謂的正義，何況正義本是人類社會主觀的理想。人類雖已計算出光速，想像在時光隧道中通行無阻，迄今仍難以穿透時間的結構（宇宙）。但人類追求天人合一的主觀願望永不停息，時間便在人類主觀的願望中彰顯其正義。」【註43】

李元貞將女詩人作品中的時間性，以時間「正義」的脈絡去詮釋，而又把「正義」訴諸於人類對「天人合一」的追求，是十足東方式的美學境界了。台灣當代女性藝術家



85. 李惠芳，〈青花瓷〉，油畫，圖片版權及收藏：台北市立美術館。



86. 陳香伶,〈古衣新愁〉, 1999, 油畫, 30F, 圖片版權：陳香伶提供。



87. 方洵,〈靜物〉, 1996, 油畫, 50F, , 圖片版權：方洵提供。



88. 連淑蕙,〈窗的系列〉, 1993, 油畫, 259×162公分, 圖片版權：連淑蕙提供。



89. 連淑蕙,〈自我Ego〉, 1997, 油畫, 92×66公分, 圖片版權：連淑蕙提供。



90. 吳妍儀,〈影紗〉, 1998, 油畫, 117×91公分, 圖片版權：吳妍儀提供。



91. 吳妍儀,〈蝶影〉系列之一, 2000, 油畫, 41×33公分, 圖片版權：吳妍儀提供。


92. 董小蕙,〈隨心〉, 1999, 油畫, 20F, 圖片版權:董小蕙提供。


93. 董小蕙,〈夜未央〉, 2000, 油畫, 30F, 圖片版權:董小蕙提供。

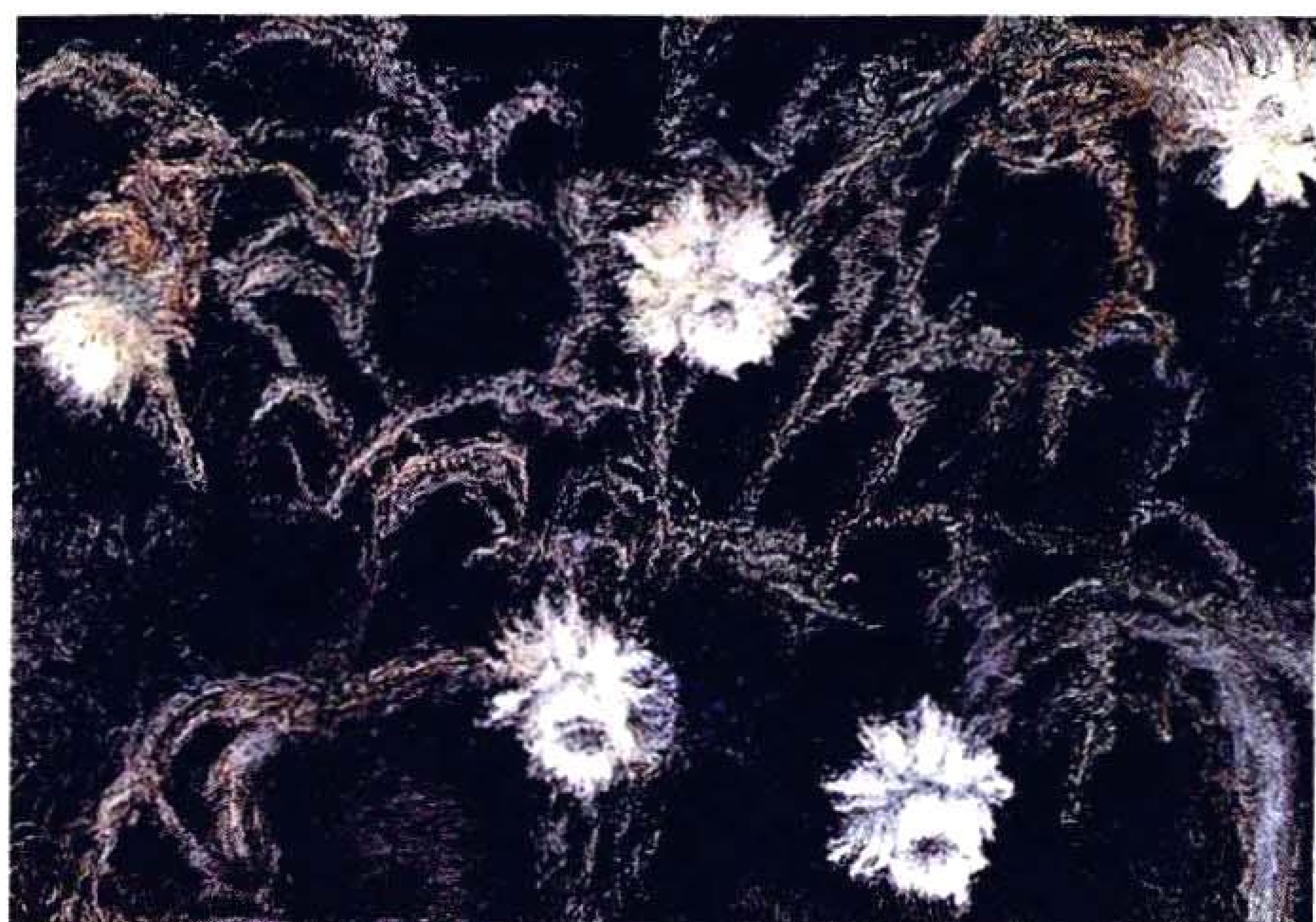
把時間變成畫面的原素，並不僅限於寫實主義的風格而已。董小蕙(台北，1962-)的畫風乍看近似西方的印象畫派，仔細研讀其視覺語彙，不難發現其中之差異性。董小蕙的畫面賦予畫中物體或空間某一特定時間的面貌，這種將時間流程中，以自我心境和其所處現實相吻合的「時間切片」，是創作者唯心的主觀認定與選取，和西方印象主義所強調的客觀理性記錄光影，在創作態度上是截然不同的立場。東方女性「陰性美學」的「唯心」特質，和中國的老莊哲學有深刻的關係。董小蕙在她的著作《莊子思想之美學意義》中寫道：

「至人對於自然萬物的相處之道，即是以鏡心予以自照自明，故不存見，亦無所謂之迎求或拒將。」【註44】

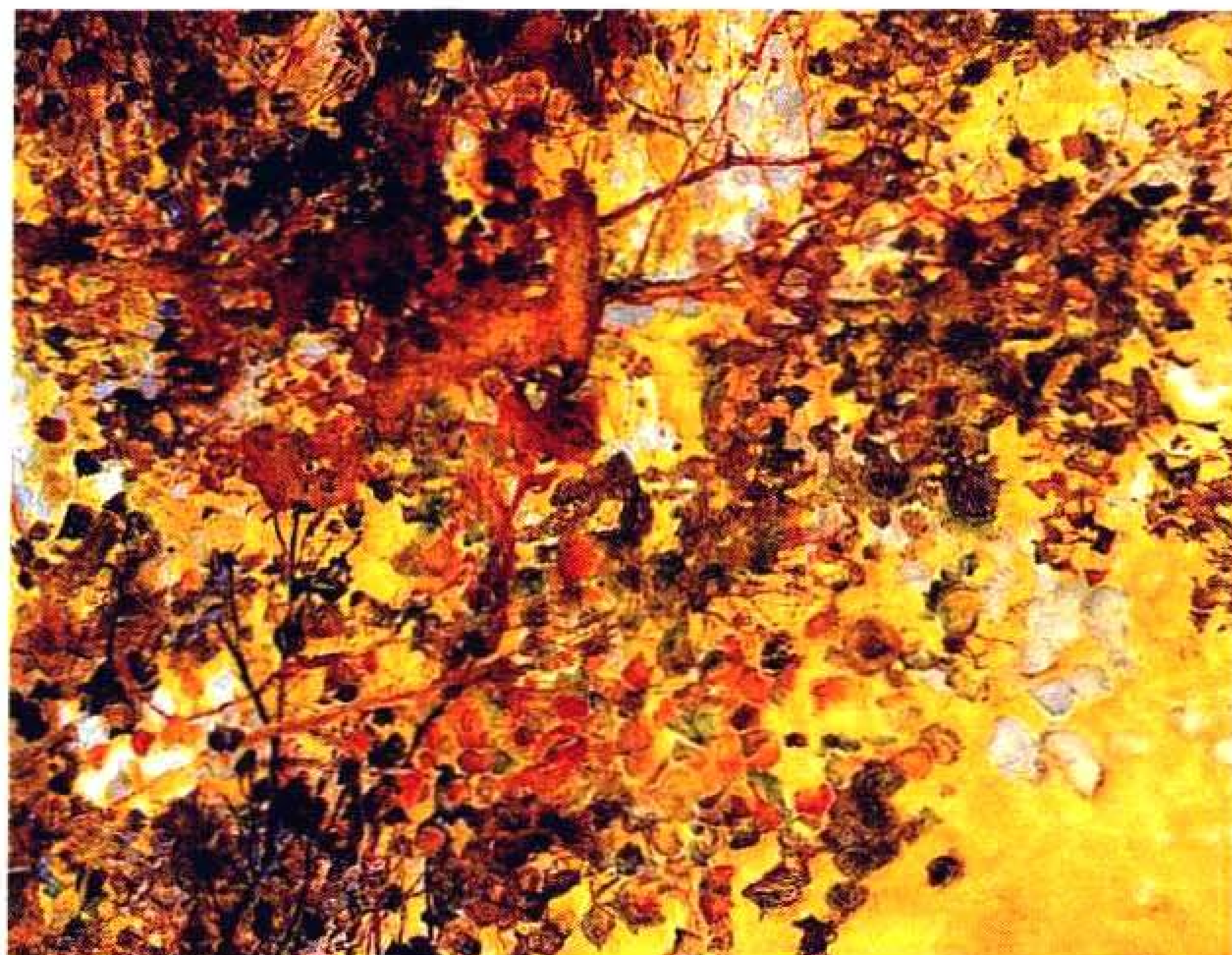
董小蕙說明莊子思想中，修為至極者對應自然萬物之道，其實也反映出她個人面對藝術創作的態度，在其他台灣的女性藝術家當中，也還有一些類似的觀點，例如李美慧(宜蘭，1943-)與胡碩珍(台南，1964-)等抒情風格的女畫家。陳武雄在評介李美慧的作品時提到：

「其繪畫主要並不在於對特定形象做細緻的敘事性描寫，而更是一種擬情的創造性舖陳。因而在她的創作歷程中，純情的歷練與昇華，所展現的美感與力蘊，充滿著生命的躍動。」【註45】

這些特別喜歡風景和花木寫生題材的女性藝術家，卻皆不以形似為創作的目標，她們假藉自然界景象顯現的生命視覺元素，實則托喻個人的感悟和心境，甚至隱含著個人修養和道德情操方面的轉喻，這點完全是無形中籠罩在中國文人畫的影響下，是很難在西方的風景或靜物畫中所能發覺和領會的。這種以自然生物景境，作為個人托喻或轉喻的媒介，在東方男性的作品中也常有所見。只是女性對自然界的生命變化－從孕育到死亡，有更纖細和感性的觀察，畢竟女性必需經歷的生理週期與懷孕育子的身體經驗與記憶，比男性更敏感、更接近自



94. 李美慧,〈瓊花〉, 1994, 油畫, 圖片版權：李美慧提供。



95. 李美慧,〈菩提的聯想〉, 1993, 油畫, 145.5×112公分, 圖片版權：李美慧提供。

然生物界的變化。

藝術創作與修養心性合而爲一，達到精神昇華的的境界，一直是中國文人藝術的最高訴求。洪美玲(花蓮，1940-)從1980年代以來，以大隱隱於市的修持生活，長期在她的繪畫中尋求人生的悟「道」。洪美玲在她先後兩本作品集中，都只有這兩段文字：

「尋道：天遠路遙我獨行，只為了一個夢，一個理想。我翻山越嶺，我穿越了滿是荊棘的叢林，我走過了蜿蜒曲折的山谷，只為了探尋我心靈的桃花源。」另一段文字是：

「"尋道"是我作品的標題。我以為人生是一個尋尋覓覓追尋夢想的旅程。我的每一幅作品就是這尋夢旅程中的一小站。它有如"生命交響曲"的每一個樂章。因此我以編號的方式來命名我的每一幅作品。我將繼續我尋道的旅程，直到生命的終結。」【註46】



96. 胡碩珍,〈素白姿影〉, 1992, 油畫, 116.5×91公分, 圖片版權：胡碩珍提供。

因癌症而英年早逝的邱紫媛(1961-1999)，她筆下的自然世界，在明暗強烈對比光線下，清晰地勾勒出動物的輪廓，其間詭譎的互動關係，一樣也超越了當下的時空界域。她畫中的幽冥曠世，彷彿她自己置身於畫作中，以天地的強大念力，直呼億萬年生物不絕如縷的魂魄。邱紫媛在創作自述中表示：

「我不斷的重覆兩個主題，動物和卵形物。我以靈魂來命名此卵形物體、主要是賦予這有形物以形狀的特質。這貌似"蛋"的物體，具有不可預知的能量及一切的可能性，在光滑的表面下、存

有不可知的物質原型。選擇動物為主題，或許源由於對人的世界的一種反感和隱遁。」【註47】

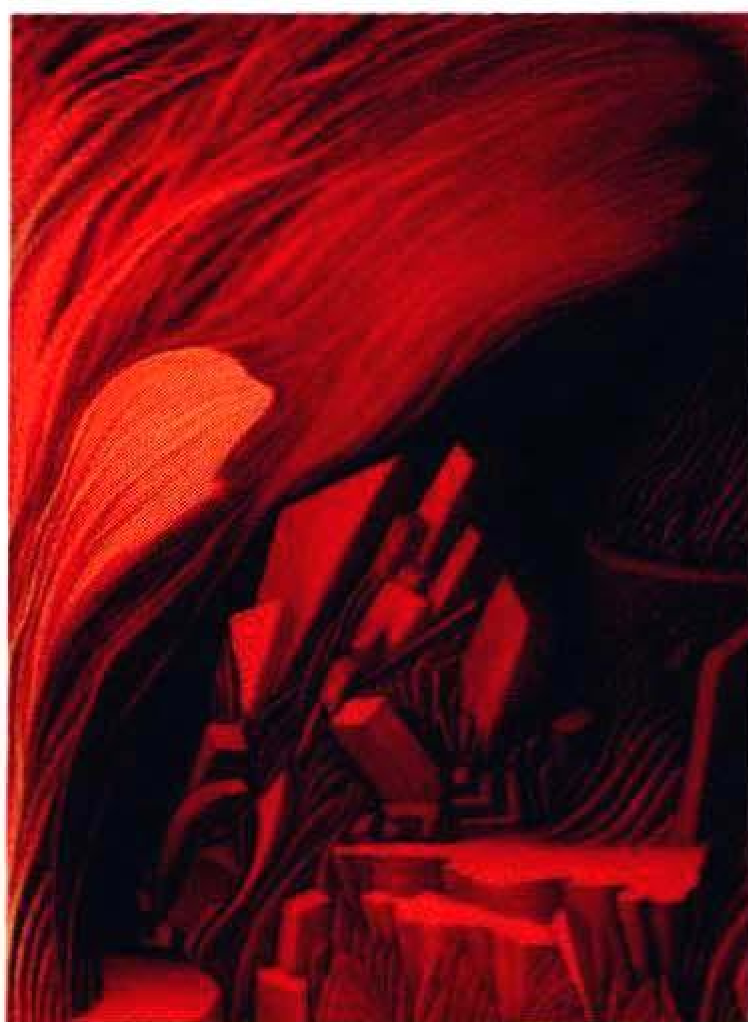
藝評家也是收藏家江衍疇於1992年的短評，似乎隱喻了邱紫媛即將早凋的生命：

「畫家是想在畫中傳達生死實相的冥思，許多幽微的隱喻是可以用心測知的。所以我們看見了蜉蝣盈藻、朝生暮死；我們看見了幽虺當道、盤卵吐息。我們看見了走獸孤祟延穴而行；我們看見一隻隻存活於意識深底的動物，光目無睛地注視自己淪失的靈魂原體。一切鬱鬱深沈、顧盼惶惶。」【註48】

杜婷婷(台灣，1967-)的玄秘鬼魅畫風並不亞於邱紫媛，且多出一種幽默和野逸的氣息，她近年來沈迷於復古情懷的宗教主題，結合西方超現實主義的畫面結構，令觀者在時空錯亂的次序中，不禁眩迷而神往之，頗得中國古傳道家神仙畫的眞趣。杜婷婷在1990年代末期，成爲繼金芬華(高雄，1955-)之後的少數「市場牌」的女性藝術家，其實台灣收藏家長久以來是不接觸女性藝術家作品的，因爲他們一般認爲女性藝術家終將結婚生子，生活以家庭爲重，不是有利的投資對象。金芬華是一位生活上完全符合賢妻良母典型的傳統型女性，溫婉纖秀，甚至有些不食人間煙火的虛渺氣質，令人訝異的是，台灣的藝術市場對她卻是相當歡迎的。相對於杜婷婷幽冥的古早味，金芬華的繪畫則顯示當代生活中如夢似幻的虛擬現實。一幕幕熟悉的場景，呈現一位謎樣的女主角，可能是作者本人的自我投射，靜謐的畫面反而擄獲不少收藏家的眷愛。



97. 洪美玲,〈尋道#8〉, 1984, 油畫, 167.5×125公分, 圖片版權：洪美玲提供。



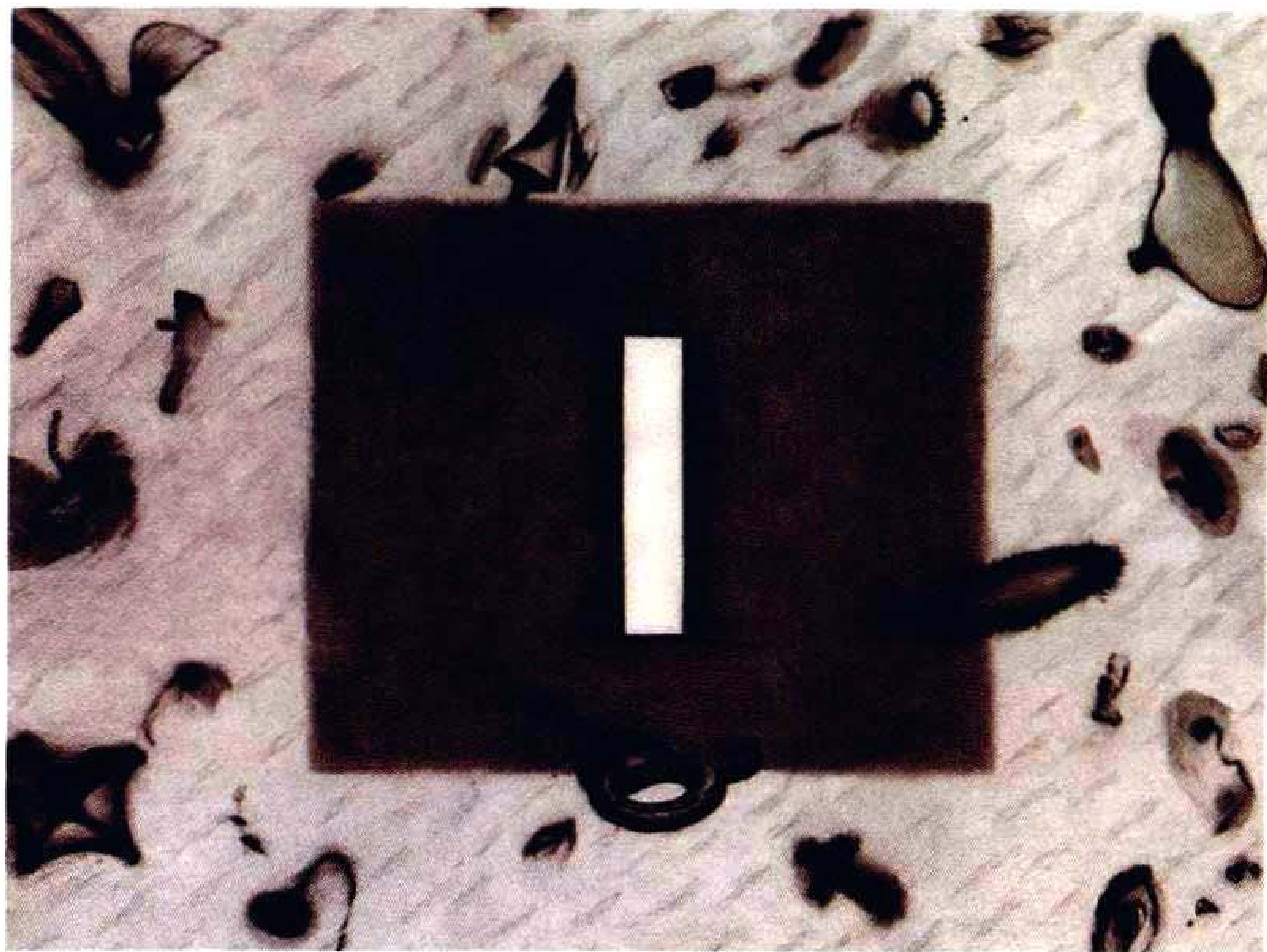
98. 洪美玲,〈尋道#9〉, 1984, 油畫, 162×122公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



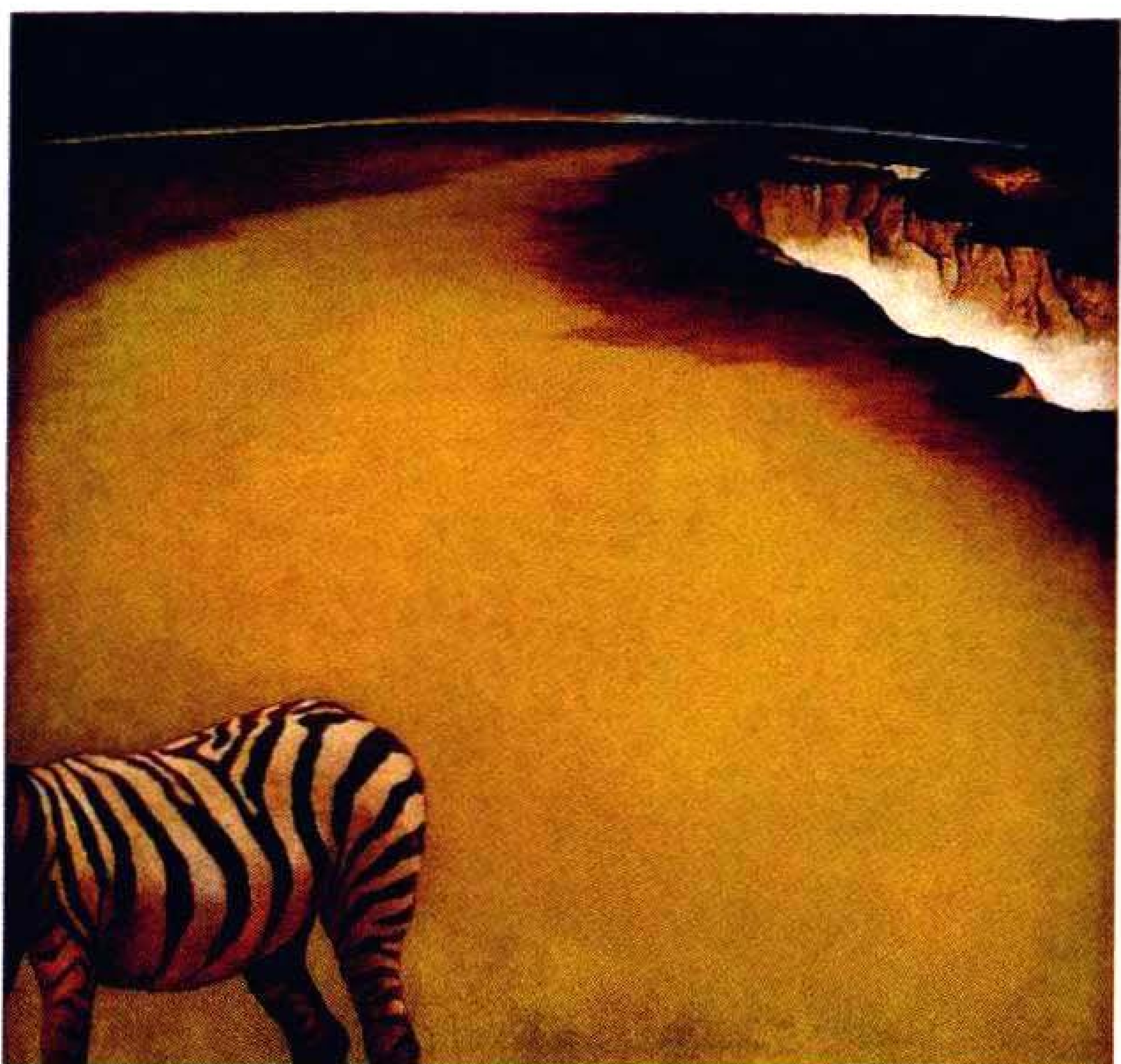
99. 洪美玲,〈尋道#34〉, 1991, 油畫, 114×83.5公分, 圖片版權：洪美玲提供。



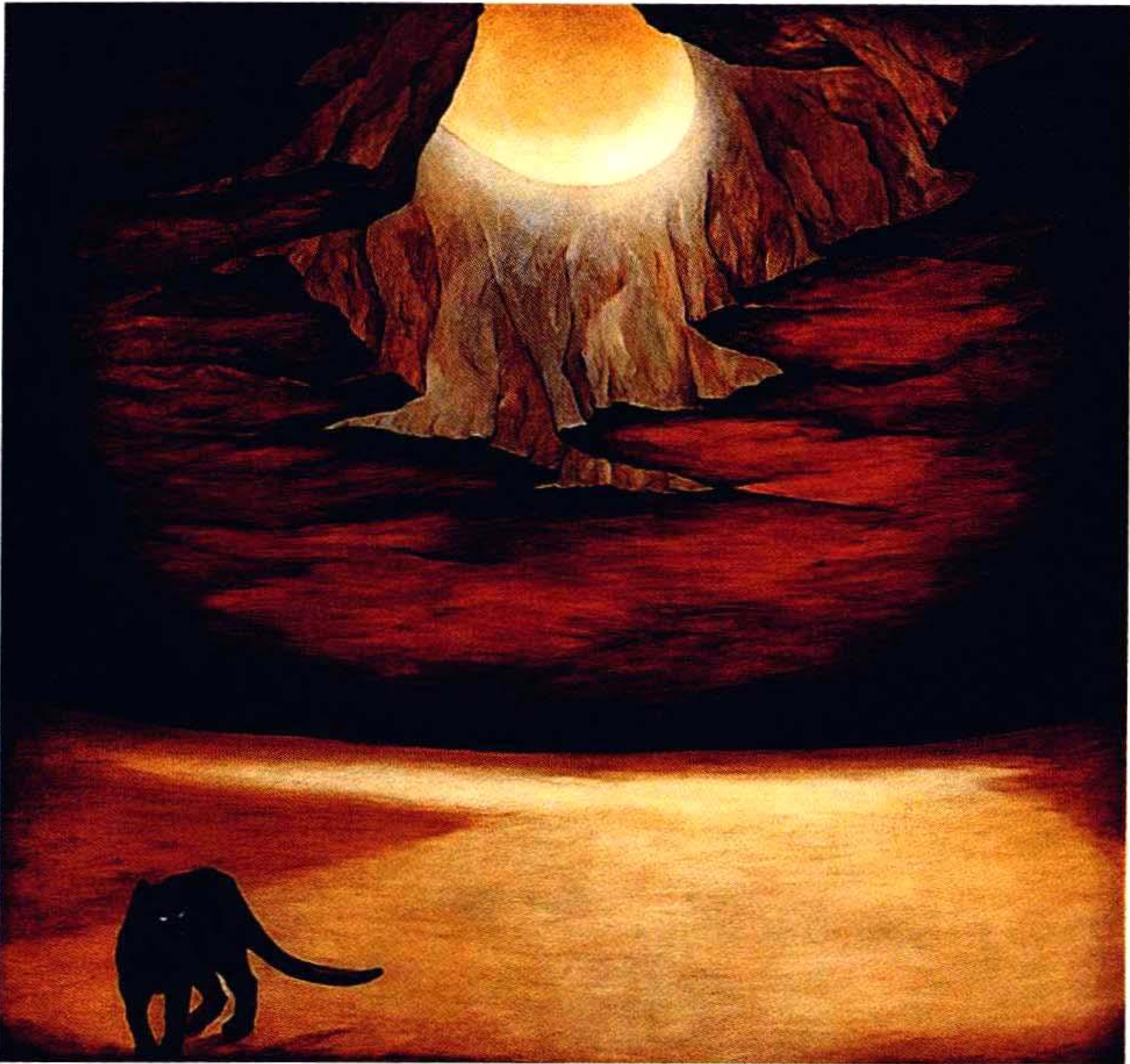
100. 洪美玲,〈尋道#82〉, 1998, 油畫, 162×122公分, 圖片版權：洪美玲提供。



101. 邱紫媛,〈無題〉, 1990, 碳粉、紙, 56×76公分, 圖片版權及收藏：台北市立美術館。



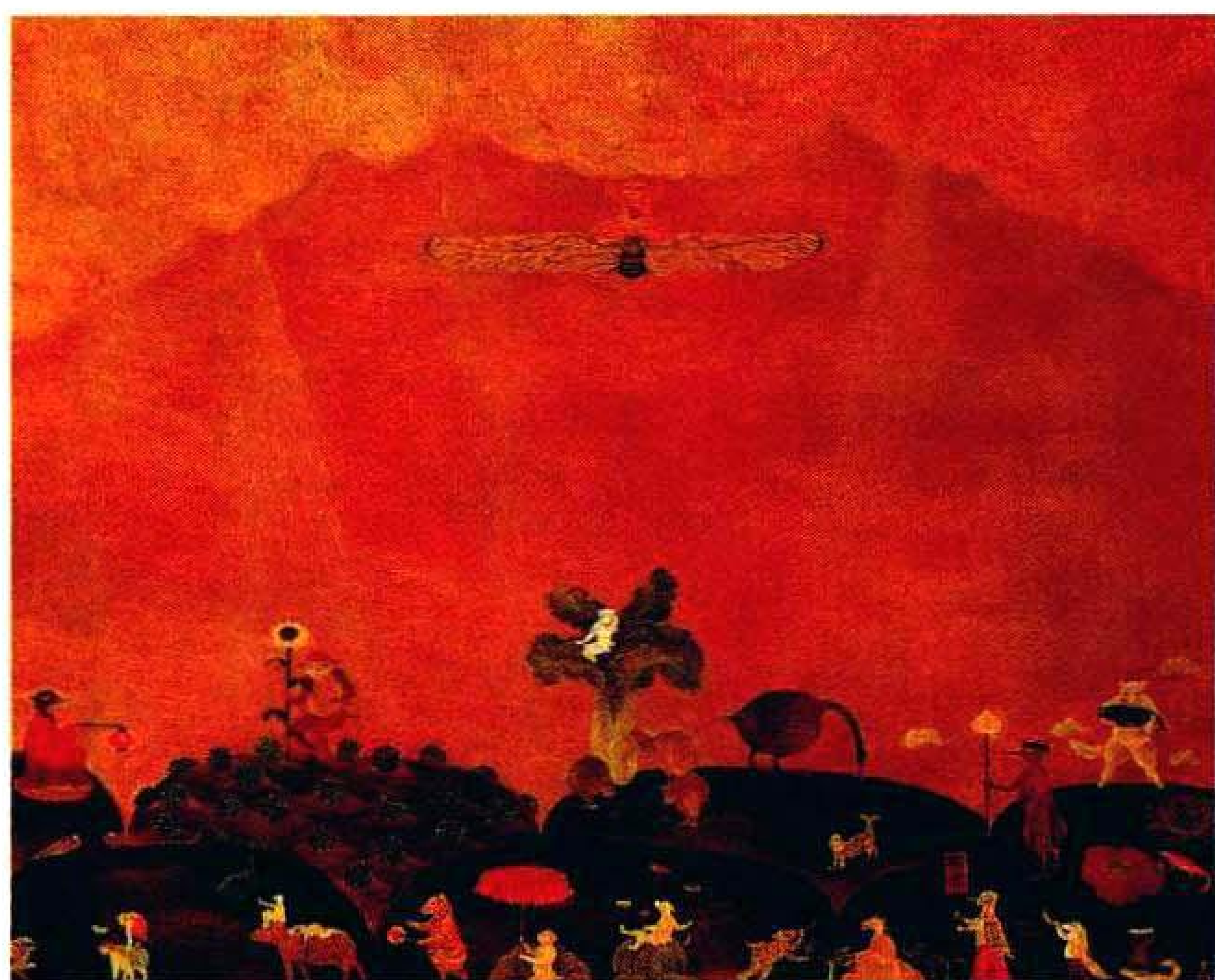
102. 邱紫媛,〈奔馳的地景〉, 1994, 油畫, 100F, 圖片版權及收藏：邱再興文教基金會。



103. 邱紫媛,〈夢遊者的獨白〉, 1994, 油畫, 120×128.5公分, 圖片版權及收藏：邱再興文教基金會。



104. 紫媛，你永遠活在我們心中。



105. 杜婷婷,〈寂寥之處〉, 1999, 油畫, 100F, 圖片版權：杜婷婷提供。



106. 杜婷婷,〈骨辯道德經(2)〉, 1999, 油畫, 100F, 圖片版權：杜婷婷提供。

金芬華(高雄，1955-)畢業於台灣大學商學系，從小喜歡畫畫，因為是家中的長女，父親不希望她走上藝術家的路，因而反對她學畫，所以金芬華遵從父意而唸了商學系。當年很少女生能夠擁有像金芬華那樣優異的學歷背景，所以學校畢業以後，金芬華一直都有很優渥的工作環境。她的繪畫，純粹從興趣和天份中，自覺、自發培養而成，完全未受到學院派主流藝術訓練的感染。她的藝術氣質也來自於對電影和文學的高度愛好與投入，經常看電影和劇場演出，大量閱讀文學性的作品，所以她自我面貌的形成，並未受到任何中外藝術風格、流派的干擾，反而是她在封閉、獨立的創作生涯中的獨白，她的藝術，是她一人劇場的演出。

1984年首次個展以來，金芬華是台灣女性藝術家中在藝術市場上獲致成功的極少數案例，她在1990年代初市場狂飆時期，完全未受到女性畫家身份的影響而擠身市場名牌之一，是台灣女性藝術史上值得研究的特殊案例。金芬華的繪畫誕生於主流之外，她受到市場歡迎的作品，卻很少被考慮在評論主流以內。她的個人風格極為明顯，畫面完全流露中國傳統對女性所期待的柔美陰性氣質，一看就知道是「女人畫的畫」，而她也從不否認或肯定自己的性別身份，只是自然流露。

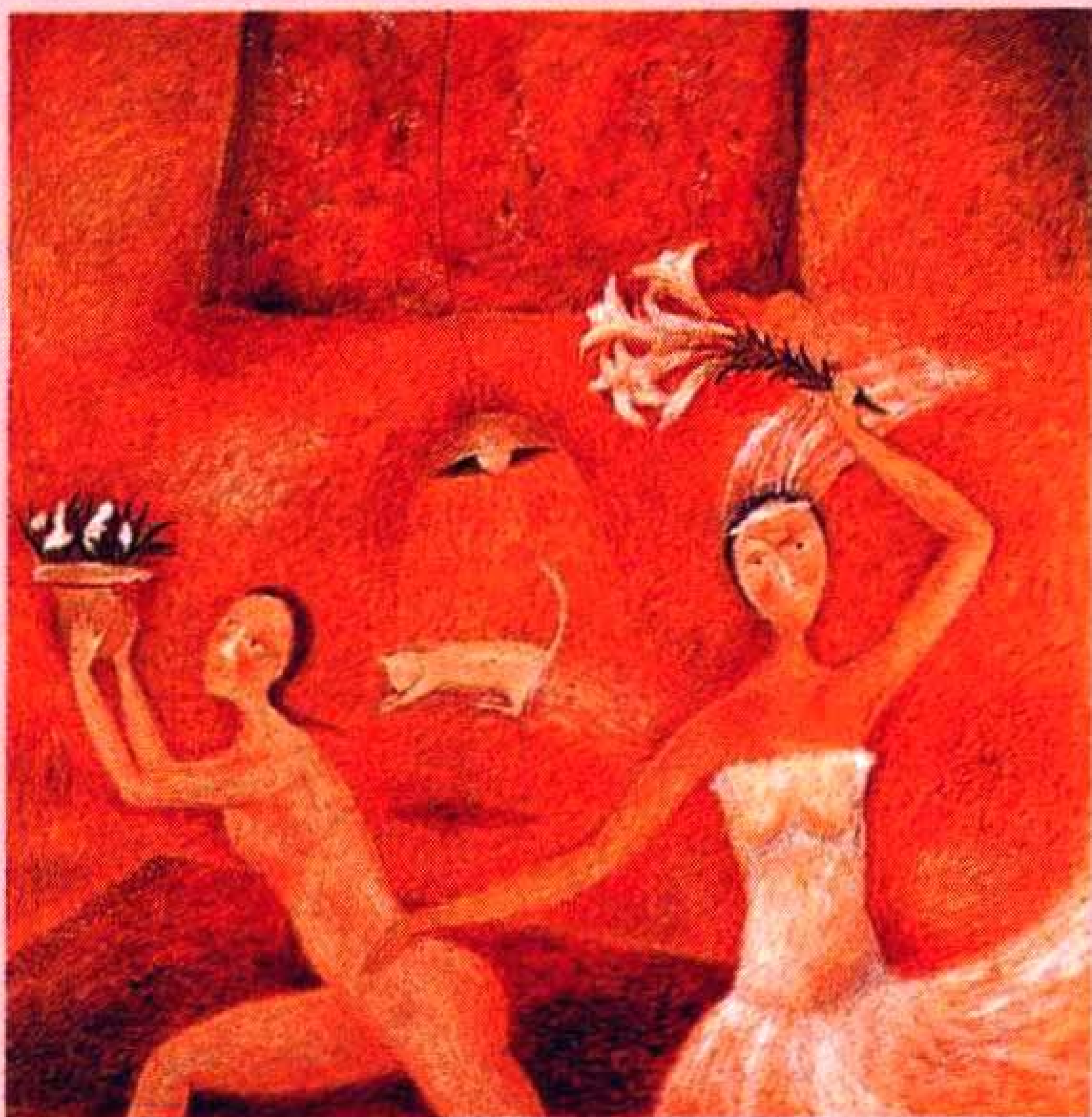
1996年從一幅〈潛沈於水底的〉作品開始轉變畫風，金芬華將游泳時所見的池中景物，透過一塊塊磁磚轉化為畫面的窗格空間，將觀者的視線帶入無重力的水域世界，真實與虛幻盡在虛無縹緲之間，脫離了早期獨白式的劇場風格。金芬華是台灣藝壇少數受到市場歡迎，卻又完全不受市場干擾，而且純度很高的藝術家。她的藝術，是她個人生命的自我調理與自我完成，因此她所成就的獨特風格，也就完全無涉外界的流風時潮，是東方唯心路線陰性美學的經典代表。



107. 1980**年代初出道時的金芬華**, 圖片版權：金芬華提供。



108. 金芬華,〈有一年夏天〉, 1989, 油畫, 50F, 圖片版權：金芬華提供。



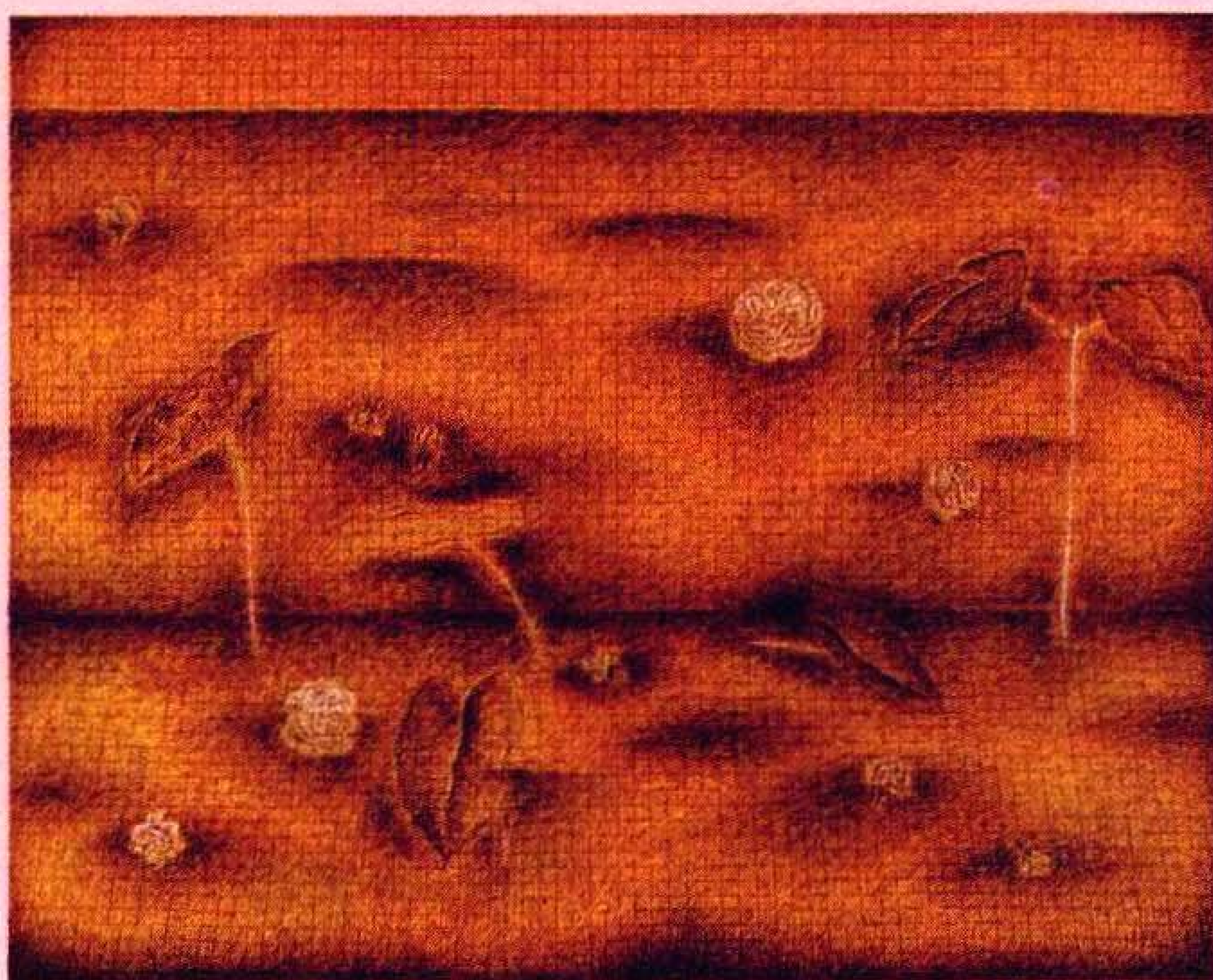
109. 金芬華,〈新嫁娘的喜悅〉, 1993, 油畫, 100×100公分, 圖片版權：金芬華提供。



110. 金芬華,〈遊於室〉, 1994, 油畫, 50F, 圖片版權：金芬華提供。



111. 金芬華,〈潛沈於水底的〉, 1996, 油畫, 30F, 圖片版權：金芬華提供。



112. 金芬華2002年新作,油畫，圖片版權：金芬華提供。

筆者在第四章先行討論過的郭娟秋，和金芬華的藝術風格或多或少有相似之處，同是文學性敘事風格，只是金芬華的主體性比較明顯，通常以第一人稱的位子展開她的圖象敘述，而郭娟秋則一向以第三人稱的方式，描繪心中受到觸動的客體意象。然而金芬華近期的作品，往往抽離原本常見的主體敘事佈局，讓介於眞實與虛構之間的景象，也以第三人稱的客體身份出現，她們兩位在藝術市場一向倍受肯定的女性藝術家，在文學性敘事路線上也更拉近了一步距離。女性創作者傾向強調大自然本體的存在爲優先，李元貞的解釋是：

「這種不以人為中心的生態觀，正是女性主義對大自然的主張，始能指出人類以大自然為我所用的觀念，是摧毀其他生物惡行的根源，唯有改變此觀念，人與萬物始能平衡共存。」【註49】

李元貞所說明的西方女性主義的角度，還是比較從唯物的觀點看待宇宙。爲了進一步說明爲何郭娟秋、金芬華這類充滿陰性氣質的作品，會受到男性爲主體的藝術市場所肯定，筆者以爲是一種「靈秀」氣質的吸引力。孫康宜引用明末清初的詩詞選編者鄒漪和趙世杰(皆男性)的觀點，他們認爲：「女性是由『靈秀之氣』所構成，故女性的作品則優於男性」【註50】，這是中國文人對女性「靈秀之氣」一向歌頌讚美備至的傳統，而孫康宜也指出陰性並非即代表女性：「古中國詩詞裡陰性是具凝鍊優雅與溫柔感受的美學價值一如宋代婉約風格之男性詞人所具備的特質。」【註51】所以這種陰性美學是個人眞情的極至流露與表現，最後是不分性別，而且互通款曲的。

女性藝術家對自然景觀的描繪，多數假藉詠物，實則抒情寫意，溫寧(上海出生，1942-)、陳舜芝(高雄，1954-)、陳艷淑(高雄，1950-)、陳豔皇(高雄，1954-)、柯淑芬(台北，1963-).....等等，從不同的情緻投射個人的心境或感懷。雖然黎蘭的藝事已在第三章推介過，但是她在1998年所作之〈花海青湖〉，即是很典型的例子，青海湖邊黃澄澄一片油菜花田，似海洋般寬闊幽遠向四方翻轉開來，看起來像是寫生記景，其實內蘊著無限深刻的童年記憶，從故鄉頭份延伸至世界各地油菜花生意盎然之處，這份對油菜花田的執迷與狂熱，遂轉化爲廣泛對大自然的讚嘆。她在創作自述中表示：

「我的畫不僅是我對自然的詮釋，更是重新營造的如真似幻的唯美意境。」【註52】這份對唯美的自我要求，其實是許多女性藝術家不自覺的一種執著。



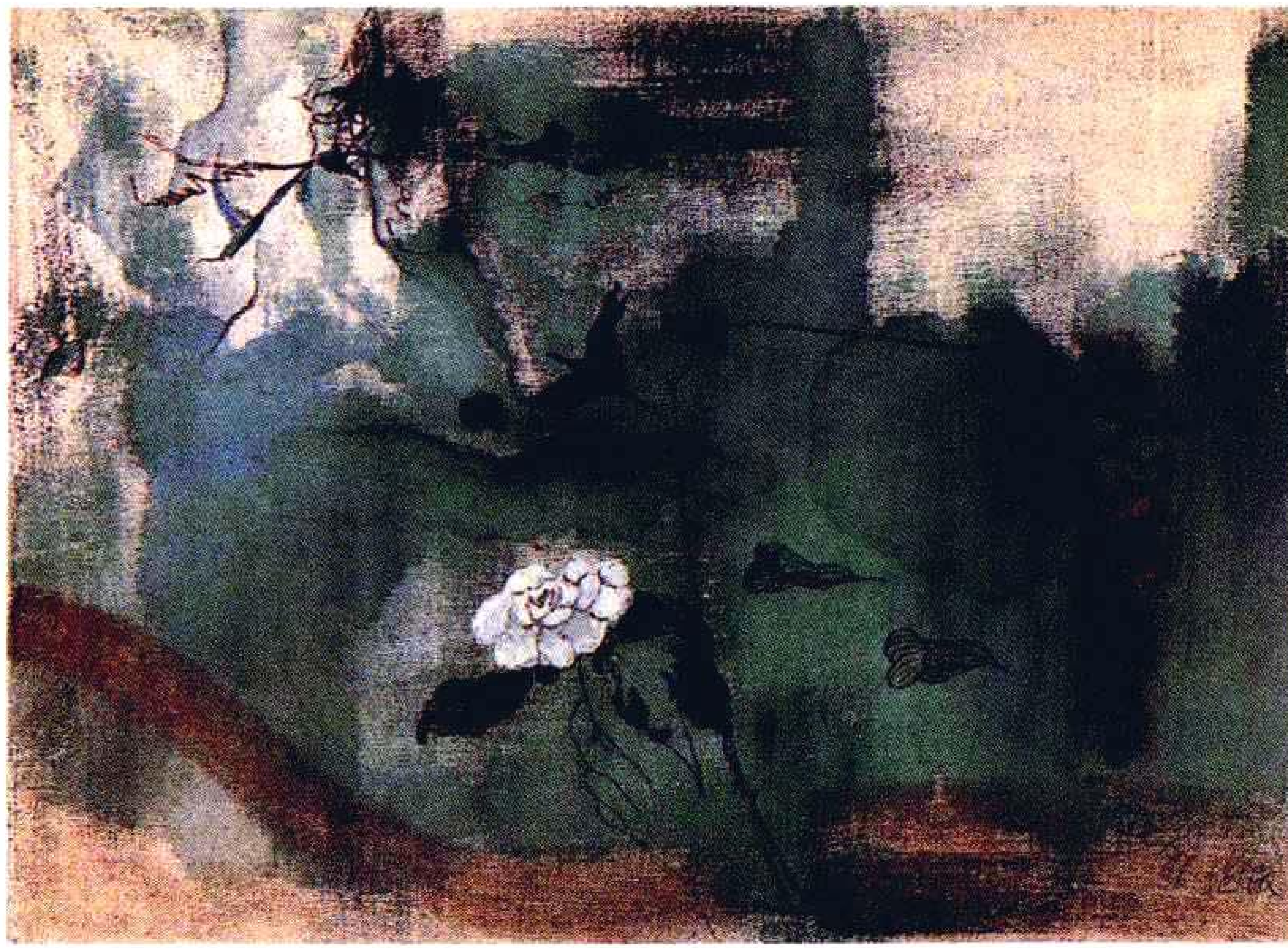
113. 溫寧,〈著相：玫瑰〉, 2001, 油畫, 91×72.5公分, 圖片版權：溫寧提供。



114. 陳舜芝,〈築夢曉徑〉曉園歲月系列, 1997, 油畫, 30F, 圖片版權：陳舜芝提供。



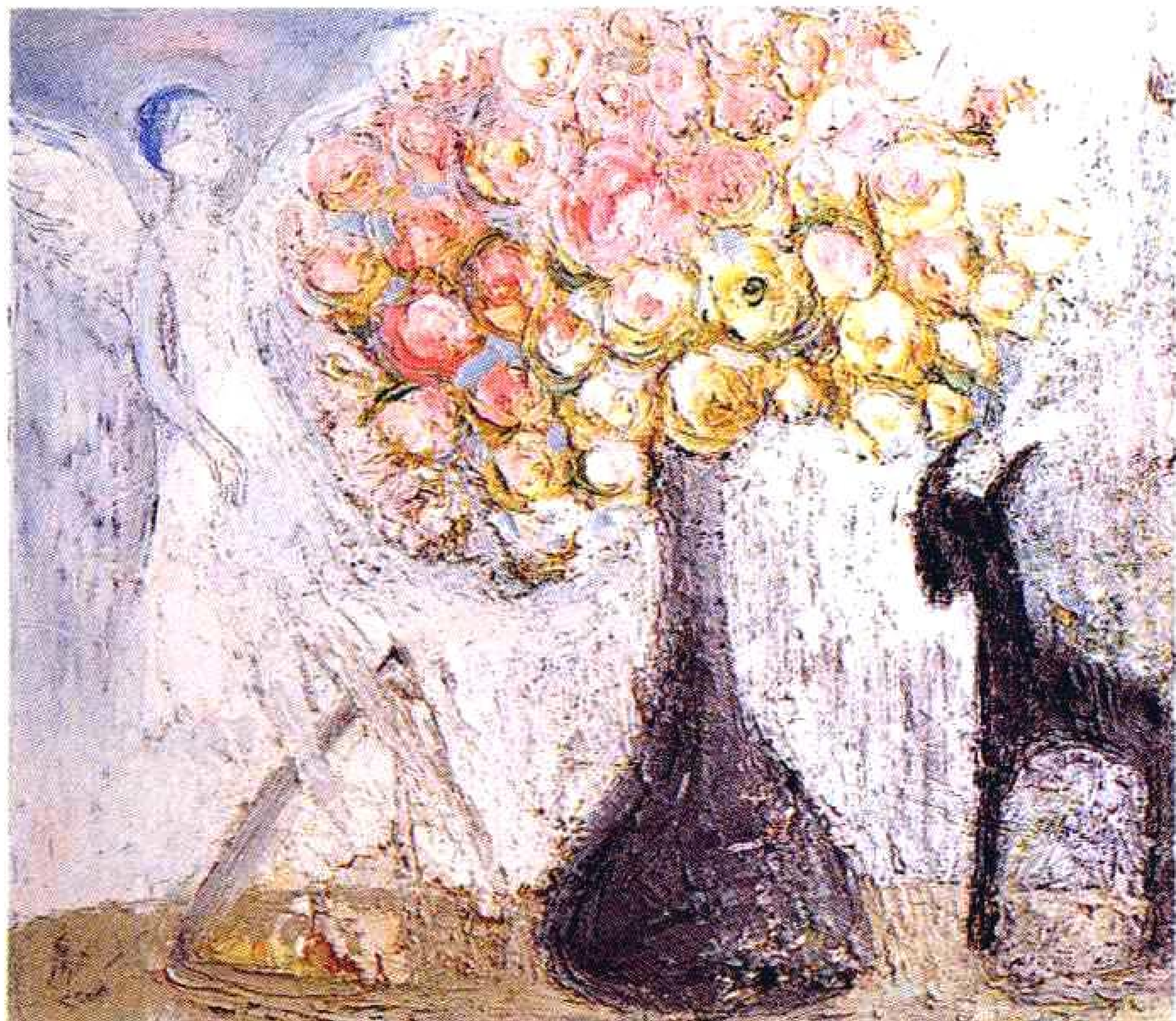
115. 陳舜芝,〈群鳥之歌〉如華歲月系列, 1998, 油畫, 12F, 圖片版權：陳舜芝提供。



116. 陳艷淑,〈情結〉, 1989, 水彩, 54×73公分, 圖片版權：陳艷淑提供。



117. 陳豔皇,〈陳豔皇的作品〉, 1999, 壓克力彩, 13×16公分, 圖片版權：陳豔皇提供。

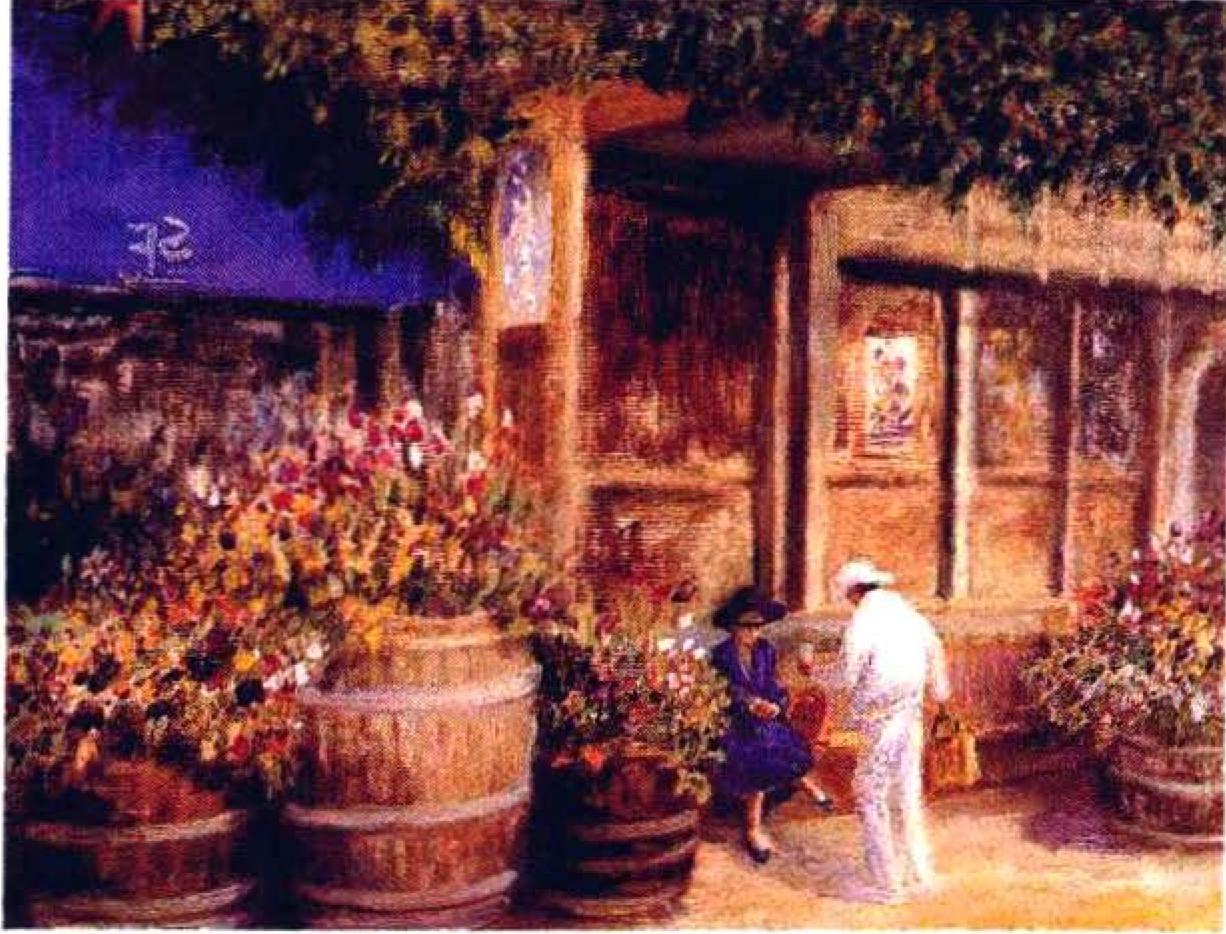


118. 柯淑芬,〈盼望〉, 2002, 油畫, 10F, 圖片版權：柯淑芬提供。

1984年正式成立的「台北西畫女畫家畫會」，於1982年在袁樞眞號召下王金蓮(台北，1930-)、周月坡、汪壽寧、王美幸、許清美爲原始發起人，在劉文煒教授(男性)協助下成立籌備會。兩年後立案成功，創始會員爲前述發起人以外，還有李娟娟、張淑美、周月秀、柯翠娟(台北，1935-)、王春香(台南，1949-)、黃紅梅(雲林，1942-)、陳秋瑾等成員，應邀參加台北市立美術館的開館展。1985年出第一本畫冊時陣容最爲壯大，也是新加入會員人數最多的一年，有林鈴蘭、欒亦萍(法國巴黎大學碩士)、席慕蓉、施慧明、林美智、陳曉冏、王爲瑩、張碧玲、劉美蓮、陳明玉、黃惠眞、許月里(台北，1933-)、魏淑順(台北，1933-)、蔡蕙香、楊雪梅、王瓊麗(南投，1959-)、翁美娥(桃園，1946-)、王素峰、吳美保(台南，1940-)、劉敏敏、陳淑玲、劉子平(原籍山東，1951-)、鄭筑華(江蘇，1941-)、顏雅薰、高淑惠(新竹，1947-)、汪莉莉(河北，1939-)、吳妍妍(台北，1946-)、席淇(江蘇，1933-，蘇州美專)、李玉慧(台北，1947-)、林香心(台北，1947-)、潘麗紅、何清吟、韓秀蓉、林平、陳張莉、郭禎祥、郭香美(台北，1943-)、王黃麗惠(台北，1936-)、蔡玉燕、鍾桂英、張鳳謙(河北，1929-)等人，日後歷年加入的還有陳美珠(台中縣，1958-)、林舫暄(台中縣，1950-)、袁炎雲(廣東，1948-)、鄭慧珠(台北縣，1945-)、徐玉茹、應佩華(原籍浙江，1954-)、李惠芳、林珮淳、林雯玉(台北，1937-)、王玉美(新竹，1944-)、陳香伶、陳美惠(嘉義，1964-)、趙惠玲、卓雅宣(台南，1942-)、鄭瓊娟、林雪卿、余可卿、王彩妙(南投，1965-)、洪傳眞、蕭薇琪(雲林，1973-)、蔡莉莉(彰化，1966-)、羅桂蘭(桃園，1948-)、陳勤妹(屏東，1948-)、馮金葉、陳昭如(嘉義，1973-)、陳曼青(台中，1972-)、吳芳鶯(台中，1951-)、黃麗民(彰化，1951-).....等。縱覽「台北西畫女畫家畫會」近二十年的展出成果，她們多數以風景、花卉、靜物爲創作題材，大致上也是爲此一時期比較活躍的女性藝術家，而且是女性藝術家聚合的最大團體，其中不乏市場反應良好的專業畫家，甚至可以賣畫維持家計。從此一團體的人數、展出記錄和影響力(多數在各級學校任教)而言，其實她們才是台灣當代女性藝術的西畫主流，但是在藝評家和策展人的眼裡，卻往往將她們視爲業餘或類似水墨、膠彩畫的閨秀藝術家一般，並未認眞看待。第三屆的理事長許清美在《2000年台北市西畫女



119. 黎蘭,〈花海青湖〉, 1998, 油畫, 80M, 圖片版權：黎蘭提供。



120. 王金蓮,〈窩心良伴〉, 2000, 油畫, 4P, 圖片版權：王金蓮提供。



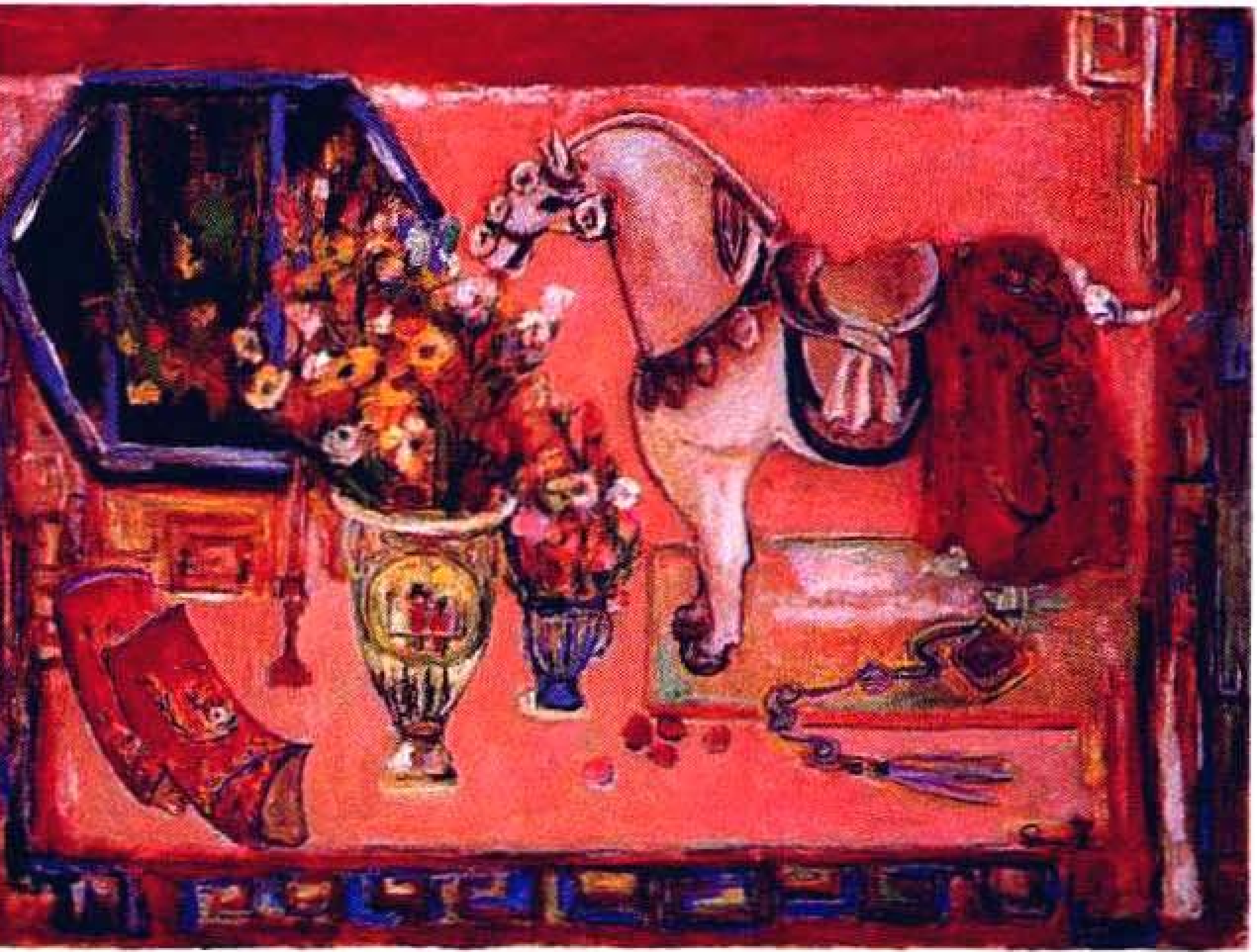
121. 汪壽寧,〈雨後天晴(三芝)〉, 2002, 油畫, 20F, 圖片版權：汪壽寧提供。



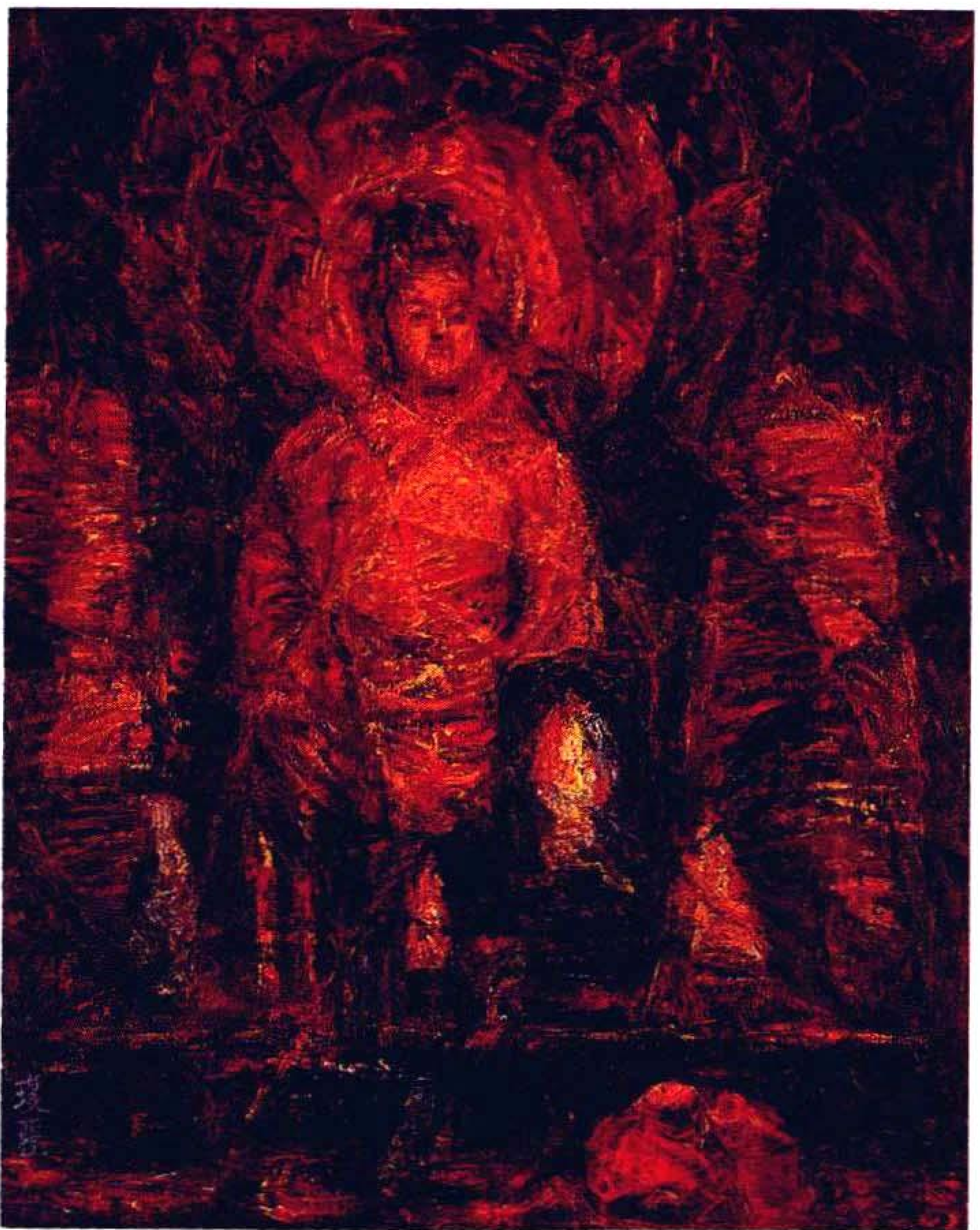
122. 許清美,〈宴〉, 1994, 油畫, 100F, 圖片版權：許清美提供。



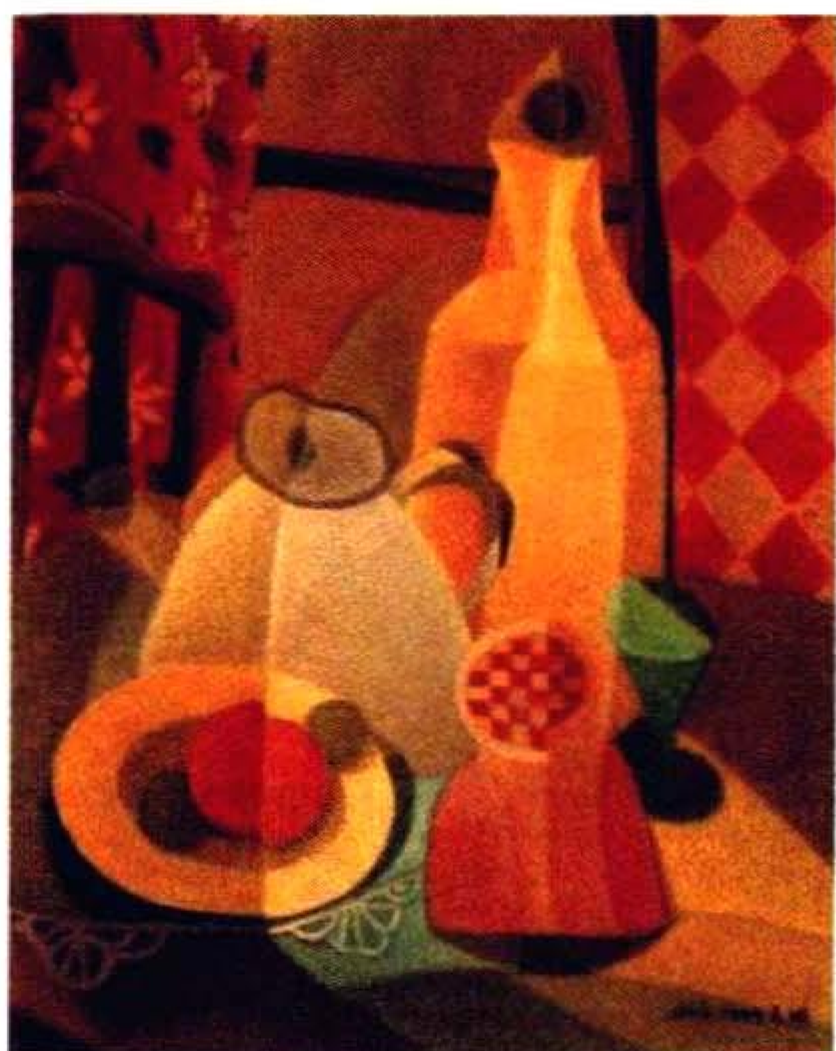
123. 王春香,〈階梯之城－九份〉, 1999, 油畫, 266×140公分, 圖片版權：王春香提供。



124. 許月里,〈千里馬〉, 1997, 油畫, 130×91公分, 圖片版權：許月里提供。



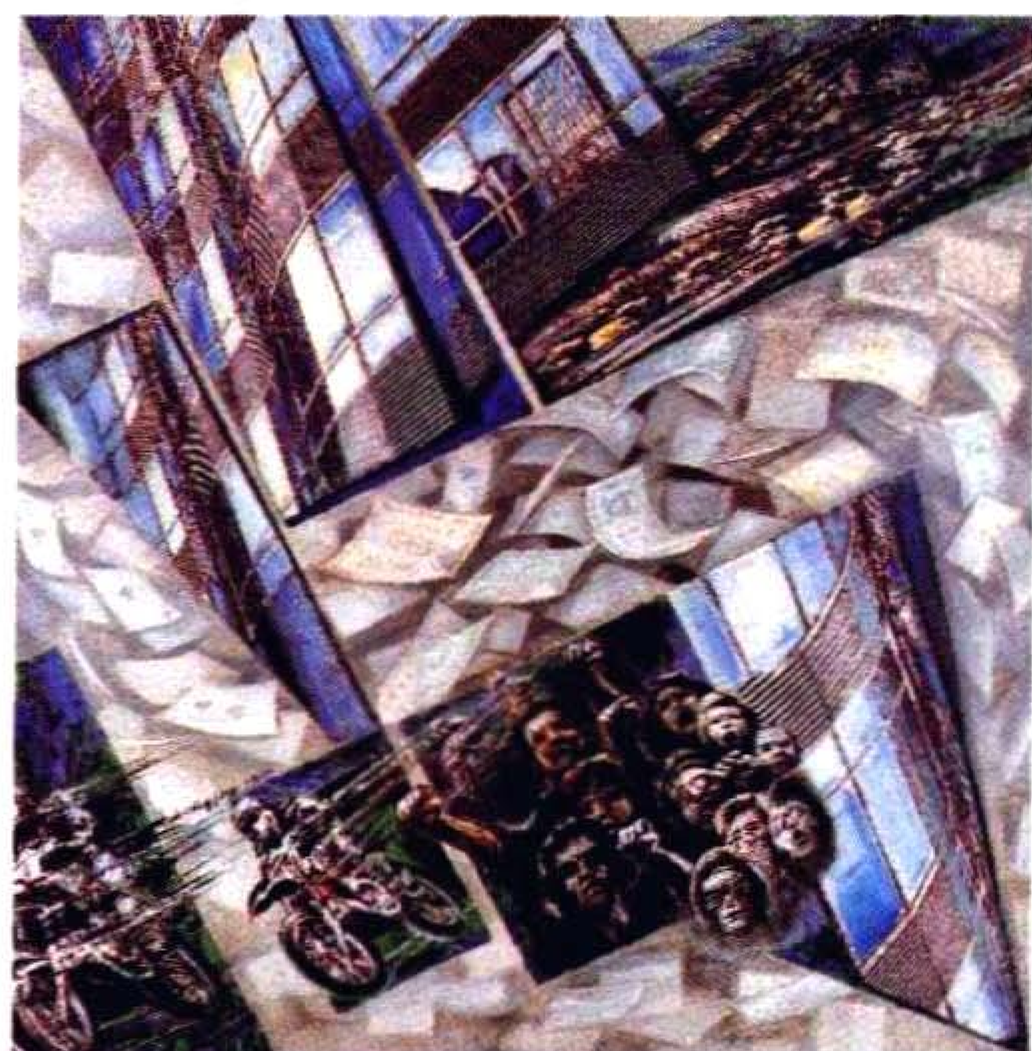
125. 王瓊麗,〈莊嚴〉, 1988, 油畫, 50×61公分, 圖片版權：王瓊麗提供。



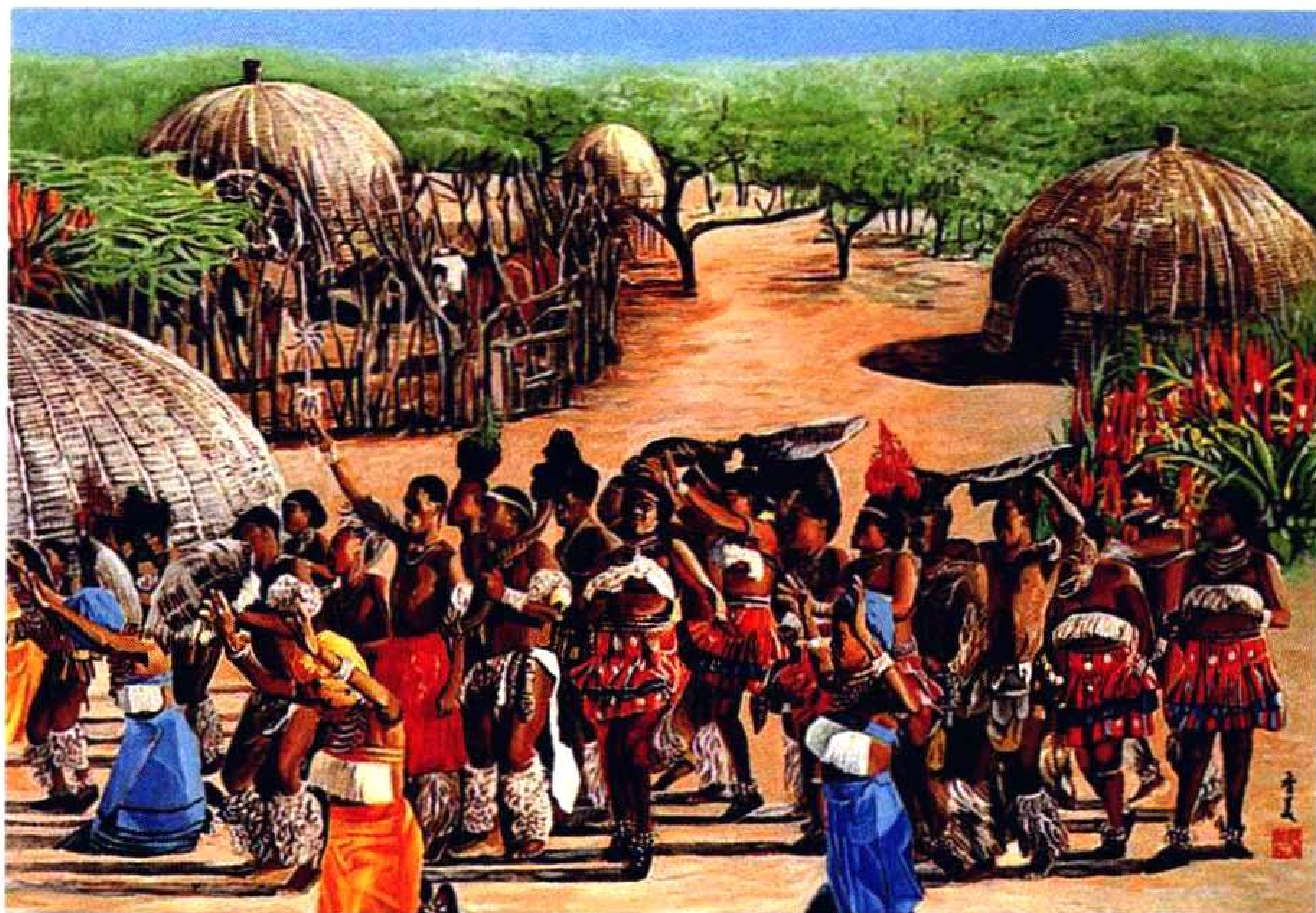
126. 翁美娥,〈早餐〉, 2000, 油畫, 15F, 圖片版權：翁美娥提供。



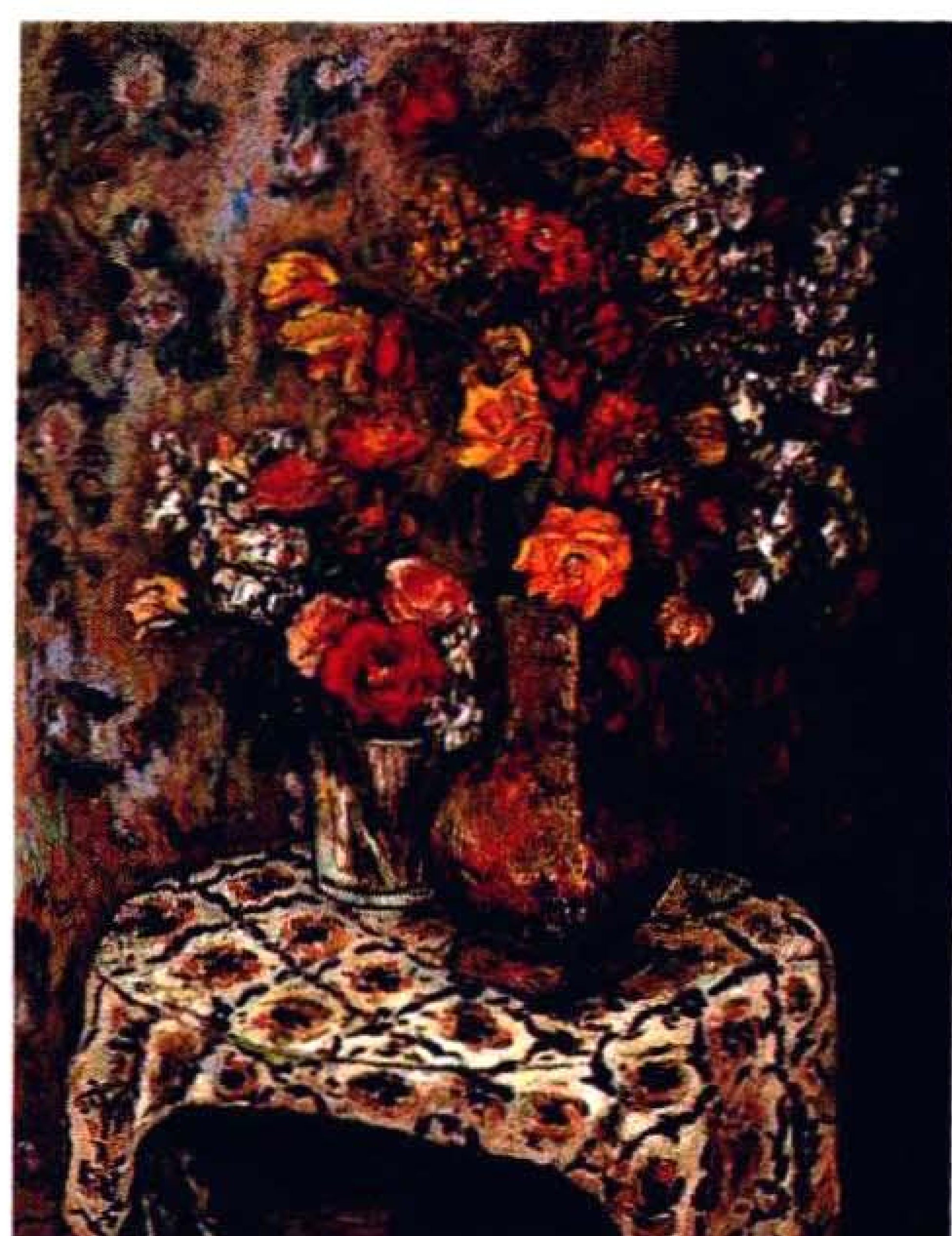
127. 翁美娥,〈雅韻〉, 2001, 油畫, 15F, 圖片版權：翁美娥提供。



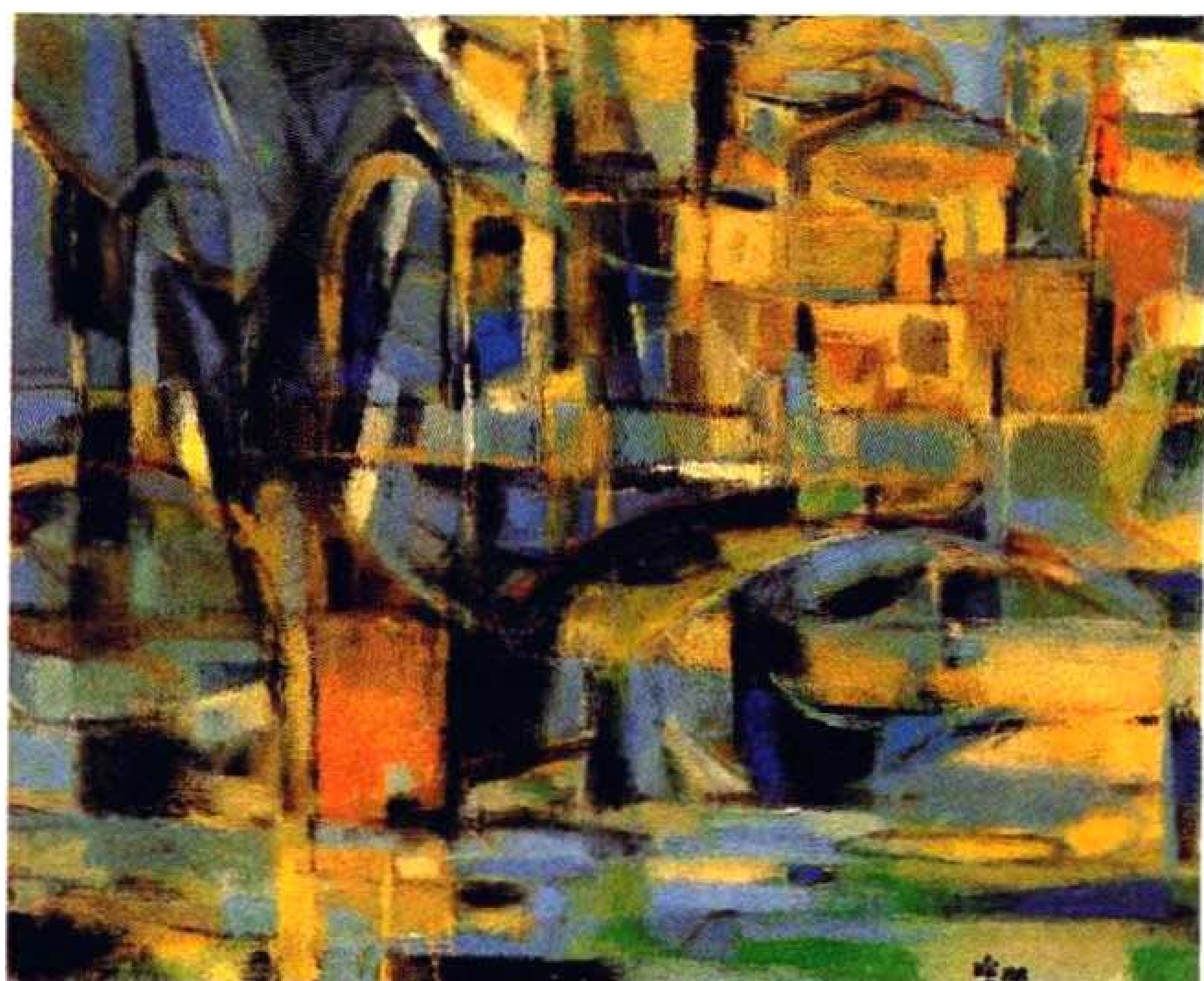
128. 何清吟,〈狂飆〉, 1989, 綜合媒材, 86×86公分, 圖片版權：何清吟提供。



129. 郭香美,〈南非樂園〉, 1988 ,110×76公分, 圖片版權：郭香美提供。



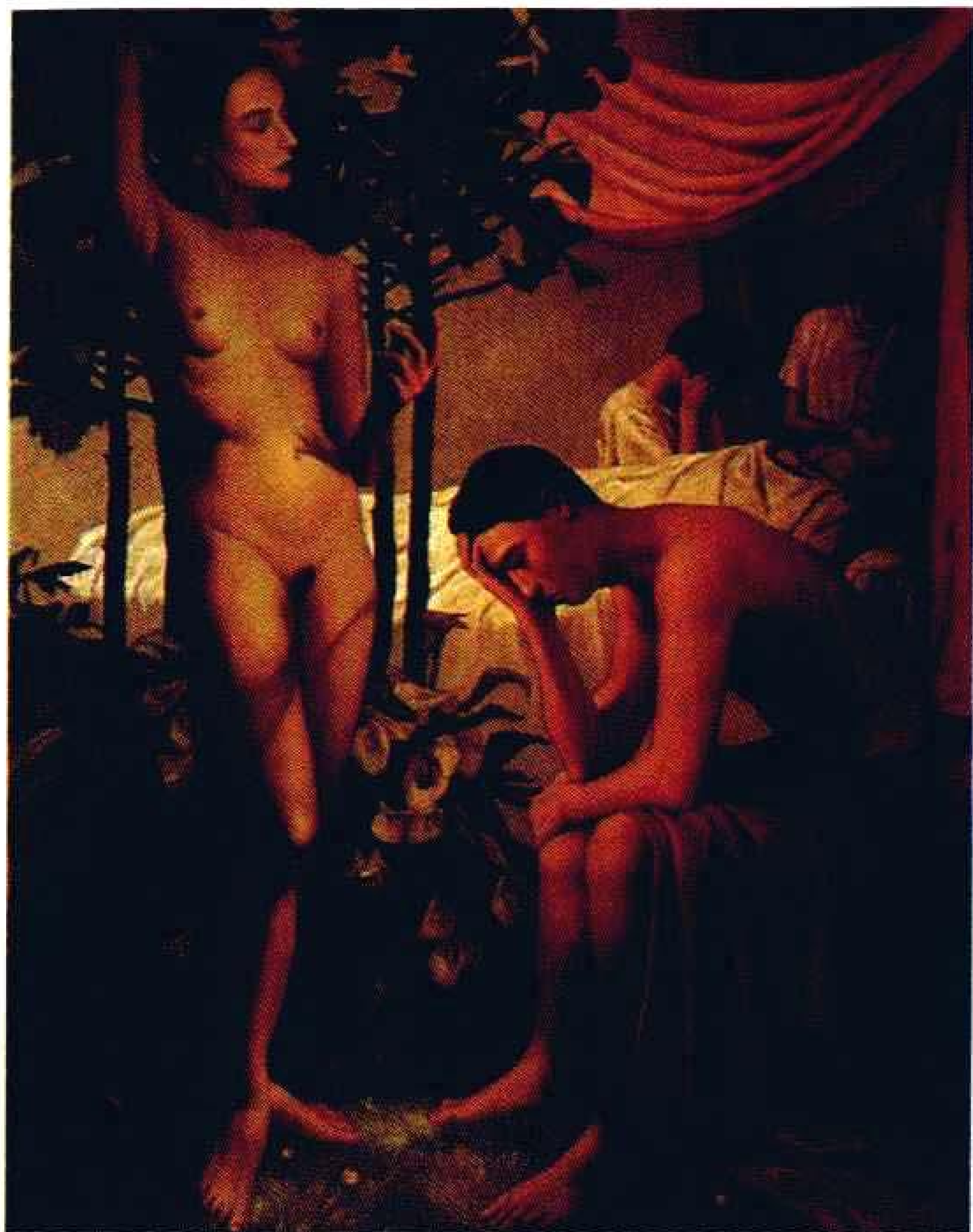
130. 王黃麗惠,〈花〉, 1997, 油畫,116.5×91公分, 圖片版權：王黃麗惠提供。



131. 林舫暄,〈晨〉, 油畫,20F, 取材自：1988年台北市西畫女畫家聯誼會聯展畫冊。



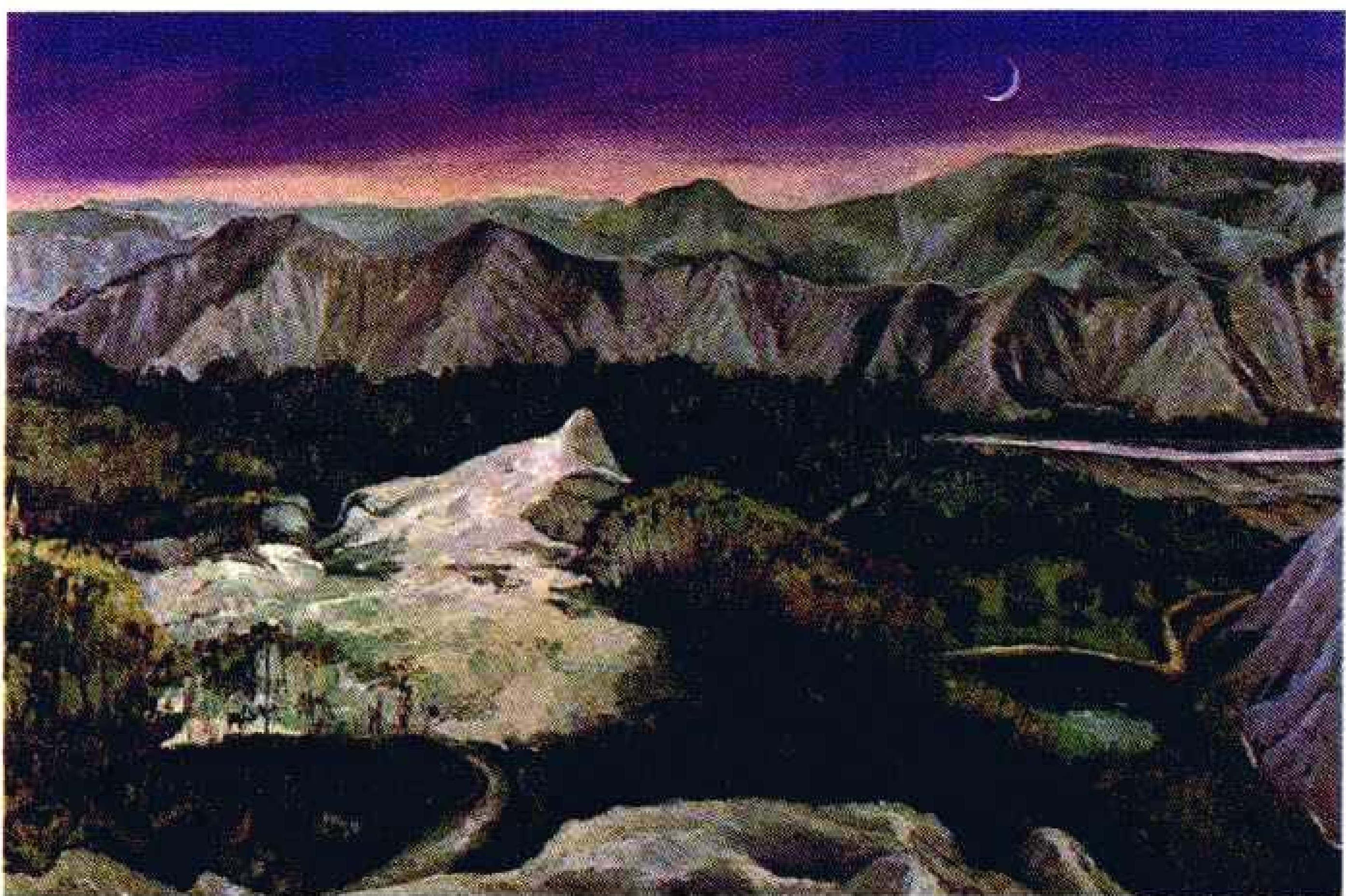
132. 卓雅宣,〈花語〉, 1993, 水彩, 40P, 圖片版權：卓雅宣提供。



133. 蕭薇琪,〈青春〉, 1997, 油畫, 162.1×130.3公分, 圖片版權：蕭薇琪提供。



134. 蔡莉莉,〈無題13〉, 1994, 油畫, 90×137公分, 圖片版權：蔡莉莉提供。



135. 陳曼青,〈月世界〉, 油畫, 80P, 圖片版權：陳曼青提供。



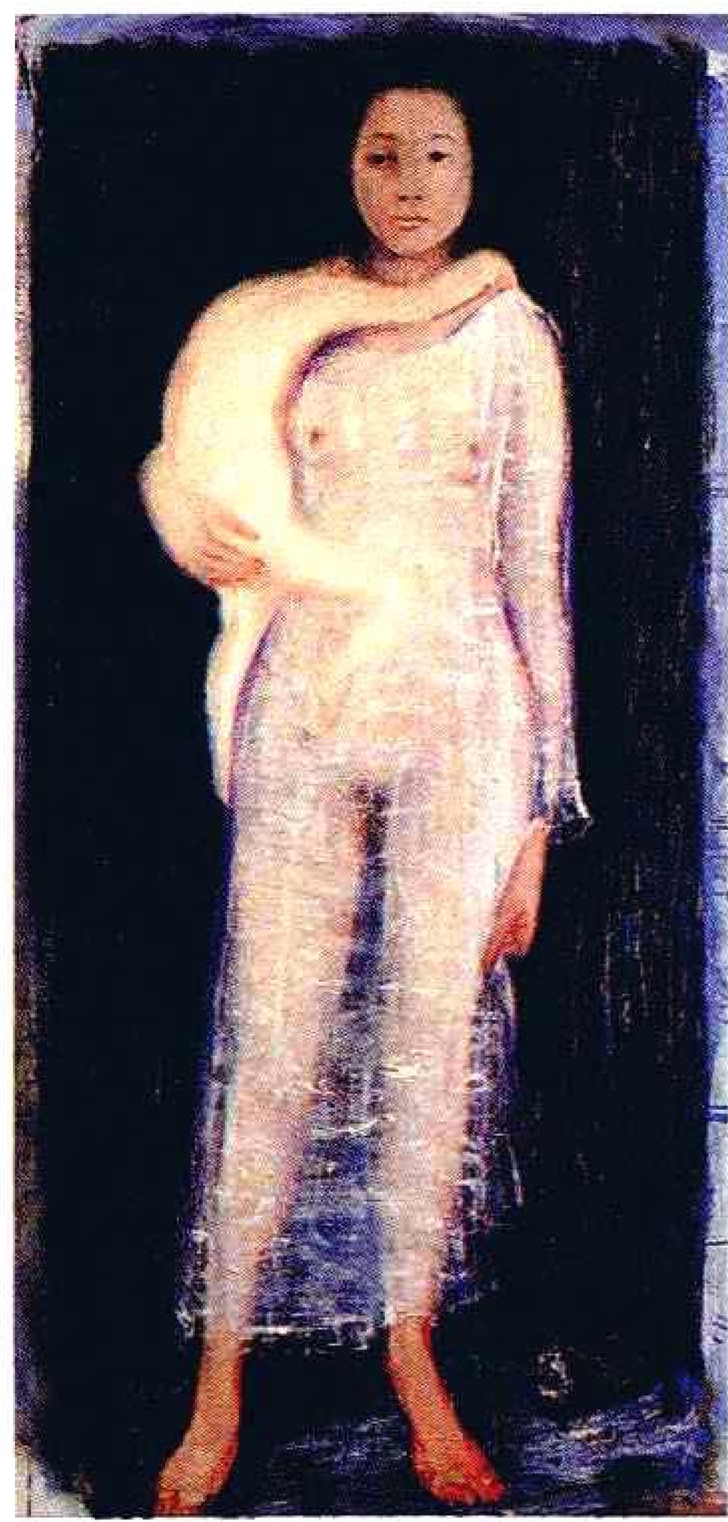
136. 徐秀美,〈覓〉, 1987, 油畫, 95×140公分, 圖片版權：徐秀美提供。



137. 徐秀美,〈人生並不無聊〉, 1989, 油畫, 110×79公分, 圖片版權：徐秀美提供。



138. 胡碩珍,〈淡墨(一)〉, 1998-2000, 油畫, 194×97公分, 圖片版權：胡碩珍提供。



139. 胡碩珍,〈淡墨(二)〉, 1998-2000, 油畫, 194×97公分, 圖片版權：胡碩珍提供。

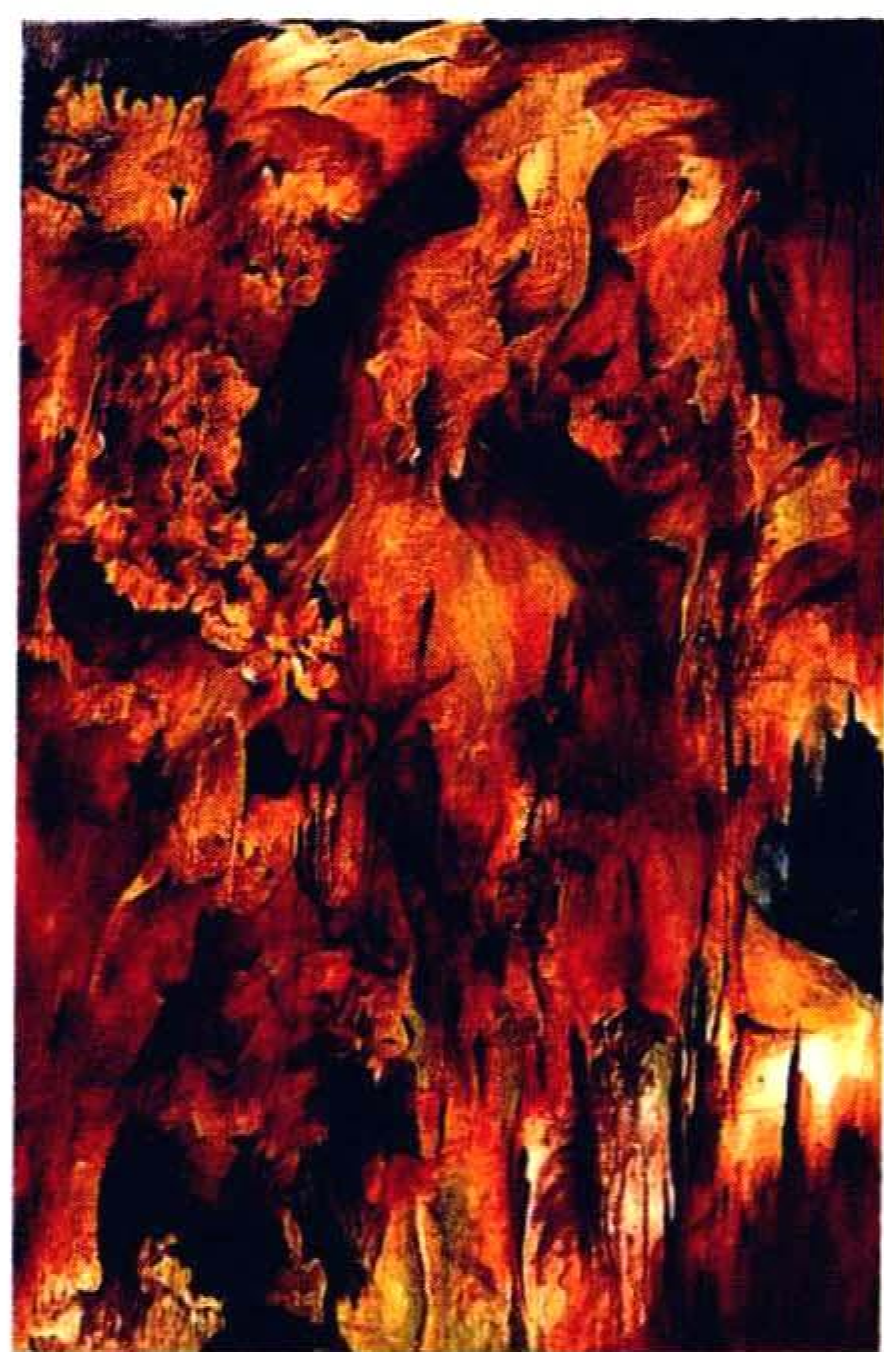
畫家畫會千禧專輯》序文中寫道：

「藝術是一個動人的園地，有美麗、豐沛的特質，是寧靜安祥的庇蔭，具渾厚、親切的情感，更具有不同層次、不同時空的活潑機能！目前會員共四十多位，在年齡上涵蓋老、中、青三代；在繪畫風格上，從具象至抽象，由傳統至現代，各種形式兼容並蓄；在內容上，描述自然之美，反應生活情趣，捕捉夢幻世界或表現主觀思想，呈現多元性的面貌。」【註53】

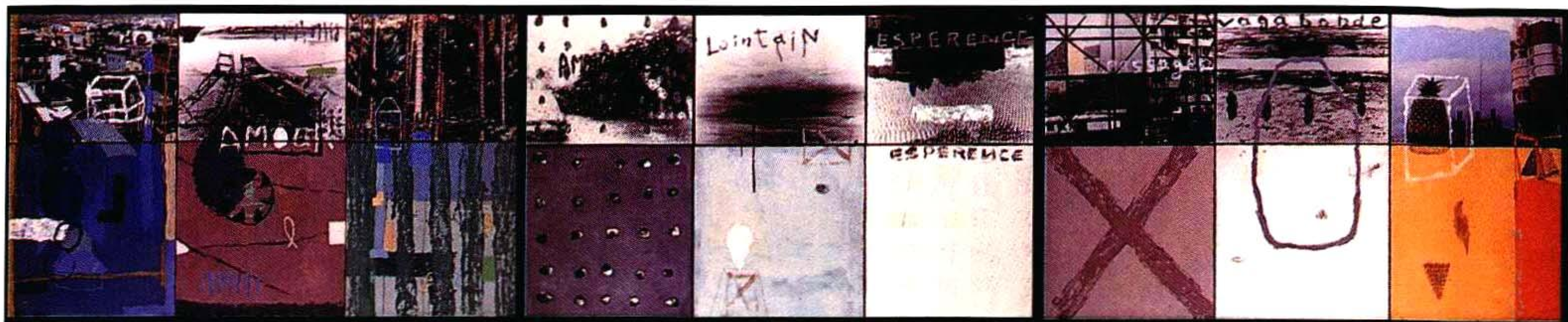
根據這群先後進出此一畫會累積近百位的女性藝術家創作記錄中，除了看到靜物、風景這些和自然相關的抒情具象繪畫路線以外，另外最大宗的題材，則是圍繞在生活的瑣碎記憶方面。一般認為這種以個人日誌方式來創作的敘事風格，自古到今都為中外的女性藝術家所偏好。在插畫、設計領域相當資深、著名的徐秀美(台北，1950-)，轉而從事繪畫創作，她的作品很自然地流露明顯的敘事性。胡碩珍(台南，1963-)在畫裡反映人生中的悲歡離合、喜怒哀樂，每一幅畫面，都好像是她的生活記事簿裡的一頁。白鳥美珠(鄭美珠，澎湖，1966-)結合記遊文字的出版與圖象畫作的發表，在澎湖地區開設工作室，日常生活就是藝術，藝術就是她的生活。更年輕一代的吳愷翎(基隆，1977-)則隱藏在歌劇女主角卡門的情慾世界裡，洩露當代台北都會夜生活的迷醉。這些比較容易交換訊息與溝通思緒的作品，通常比較容易在藝術的商業市場中生存，但是真正能夠在藝術市場獲利，過起錦衣玉食生活的女藝術家則是少之又少，大概只有以「美少女」畫風成名，本身又生做美人胚子的陳香吟(台南，1962-)為唯一僅有，她經常來往巴黎與台北之間，以社交名媛的身份出現在大眾化的媒體，畫中常見西方言情小說裡描繪的夢幻般美麗女子，或台灣上流社會人家的甜蜜家庭場景。



140. 白鳥美珠,〈天地之戀/澎湖〉, 1994, 油畫, 59×38吋, 圖片版權：白鳥美珠提供。



141. 吳愷翎,〈卡門組曲2〉, 2000, 油畫, 120F, 圖片版權：吳愷翎提供。



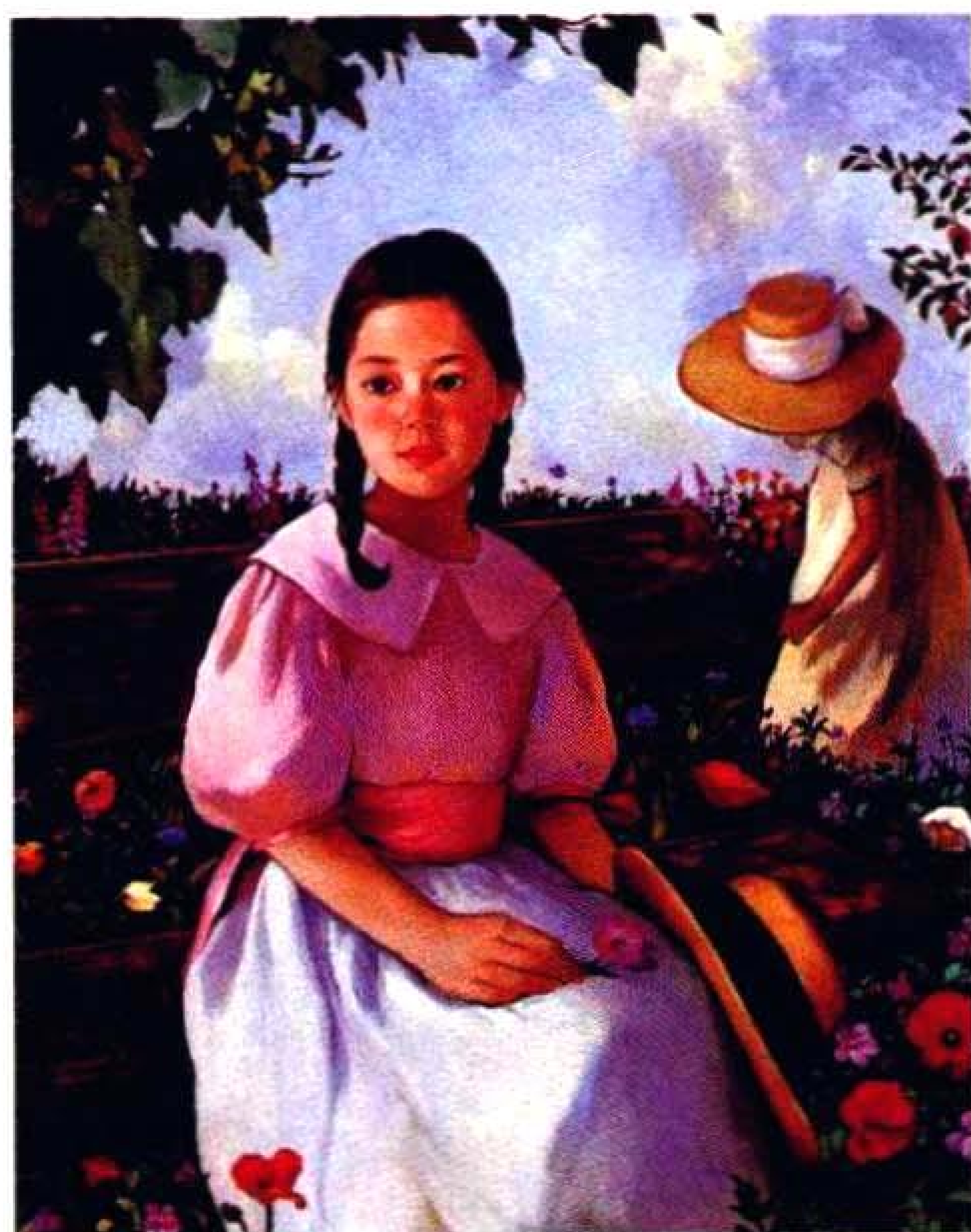
142. 黃小燕,〈記憶是生命的素描〉, 1998-2001, 綜合媒材, 150×80公分×(3), 圖片版權：黃小燕提供。(第四章p.126)


143. 吳孟芬,〈對話〉, 2001, 混合媒材, 27×70公分, 圖片版權：吳孟芬提供。(第四章p.126)

小結

台灣的藝術市場在1990年代中期以後，便進入衰退期，轉進新世紀仍未見有所起色。短近的未來，依靠販賣藝術作品賴以維生的人口，顯然會持續減少，而傳統台灣社會以男性爲養家活口的主要生計來源，一時也不可能有太迅速的改變。藝術市場的萎縮，造成參與者的角色和生態的轉變，也是預期中的必然趨勢。男性的專業創作人口若是逐漸減少，其實相對增加了女性可資發展的空間。當代台灣仍有許多女性在經濟上不一定需要扮演家庭支柱的角色，一旦經歷完成撫育兒女的階段，進入中、老年便自然將時間與精力用於知識的充實和自我表達的磨練方面，成爲1980年代以來各類文化藝術講座的主要聽眾群。女性長期利用閒餘時間持續創作的生涯，看來像是業餘的創作身份，至1990年代末期卻累蓄出爲數可觀轉向專業的創作人口。特別是中年婦女畫家人數持續性地有增無減，而且新生代藝術家裡女性創作人口已有超越男性的發展趨勢，不難想像日後會有越來越多的女性藝術家受到藝術市場的青睞與肯定，女性美學終將發揮影響藝壇主流的參與角色。

本節所討論的這些台灣女性藝術家的作品風貌，多數展現了溫婉抒情的女性審美觀點，或者親近、擁抱大自然的母性胸懷特質。她們絕大多數從不標榜女性主義的精神，有的甚至避談女性主義的課題。她們的創作美學源自於中國歷代流傳下來的女性閨秀藝術，追求精巧、細膩的表達情緻，以清秀爲美。【註54】在思想方面，她們也比較偏向於傳統中國文化的天人合一思維，老莊哲學的清淨無爲，或者易經中的



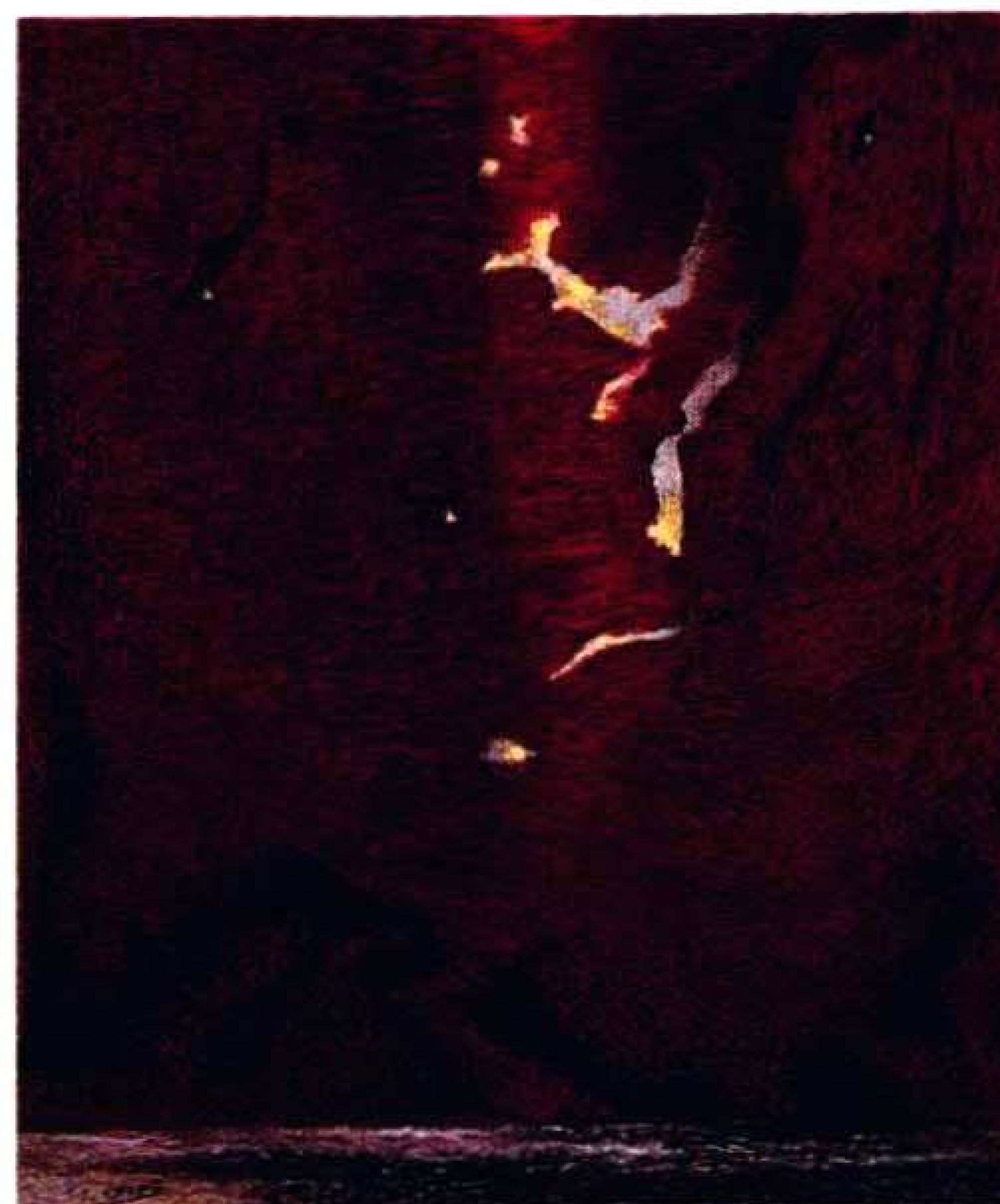
144. 陳香吟,〈園中少女〉, 1994, 油畫, 91×72.5公分, 圖片版權：陳香吟提供。



145. 陳香吟,〈湖畔少女〉, 1996, 油畫, 130×162公分, 圖片版權：陳香吟提供。



146. 郭娟秋,〈流逝中的波動〉, 2000, 油畫, 116.5×91公分, 圖片版權：郭娟秋提供。



147. 郭娟秋,〈黑夜的海上〉, 2000, 油畫, 86.6×72.8公分, 圖片版權：郭娟秋提供。



148. 郭娟秋,〈明色山宇〉, 1999-2000, 油畫, 162.1×112公分, 圖片版權：郭娟秋提供。

陰陽相調，既無西方女權運動反對與革新的動機，也缺少社會運動的對抗與爭取的動力。然而，她們所表現的甜美、溫馨、寧靜的視覺美學，反而比較一些女性主義作品的挑釁、抗爭，更容易獲得台灣藝術市場的肯定與收藏家的青睞。這種源自老莊哲思的陰柔綿密勝於陽剛的默默耕耘，在台灣恐怕比使用西方女性主義充滿剛強的爆發力，更容易獲致兩性相調而平等的利基。

露西・李帕在1976年對女性美學所作出的界定，已在西方的女性藝術研究中奉爲經典，她認爲：

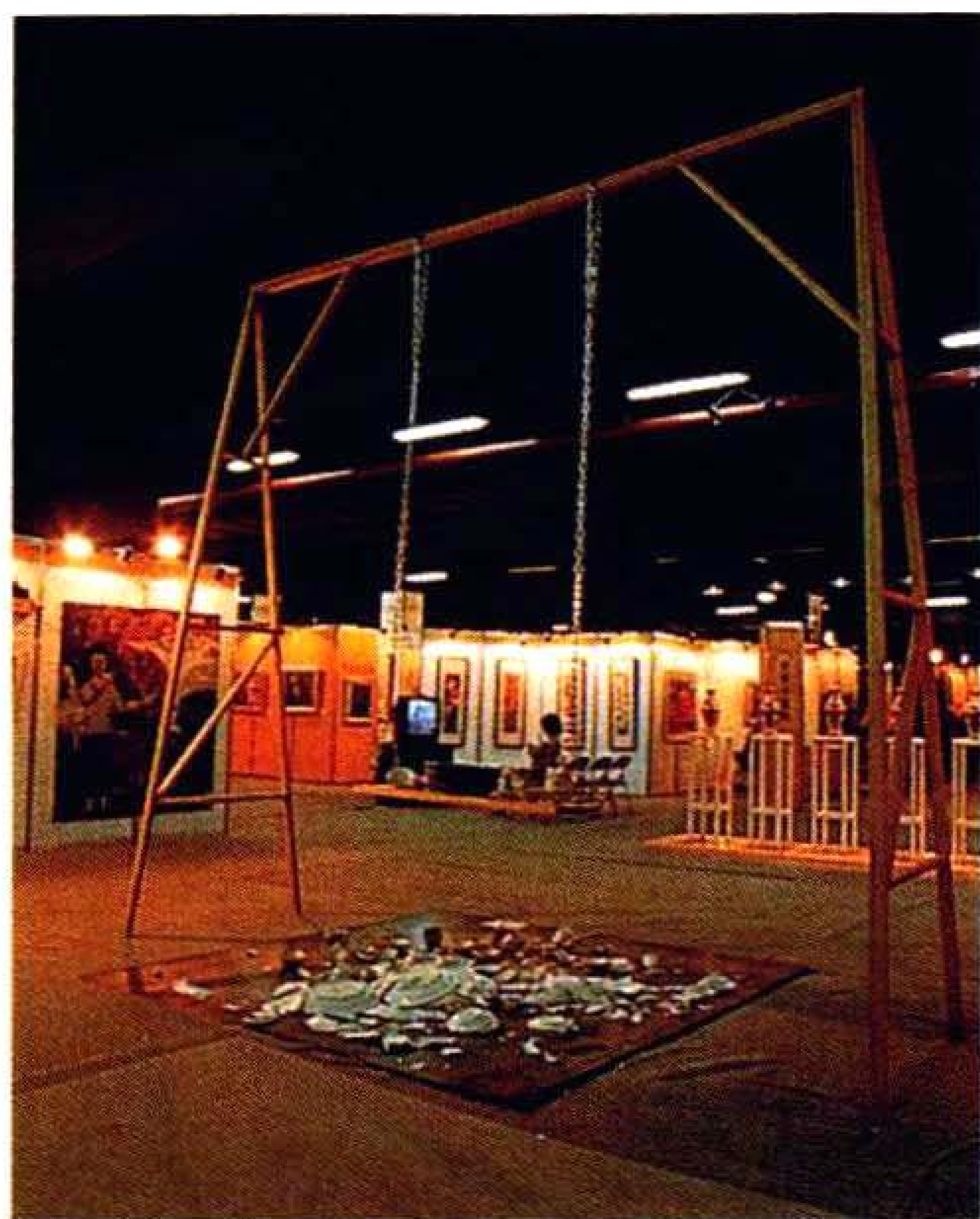
「一種一致性的密度，一種全面化的肌理質感，常常是肉慾般的觸覺，而且經常重覆突顯其執迷縈懷；以圓型和中央焦點為主體，常常是空洞的，圓圈的或橢圓的，拋物線形成的袋狀型式層層相疊或層層相積，一種難以定義的釋放，一種對昔日視為禁忌的粉紅、粉彩色系和虛無縹緲色彩的新愛好。」【註55】

這種從女性肉體生殖器官所延伸出的肉慾式西方美學，對台灣的當代女性藝術家顯然是不太適用的，台灣女性藝術家比較鍾情的是大自然的生命現象，植物性的有機線條，繁複的肌理質感，抒情式的心靈觸動，經常沈湎在縈繞心頭的記憶之中，是一種纏綿悱惻、虛實糾纏的空間，而色彩則比較偏愛輕柔和諧或華美瑰麗的兩種路線。

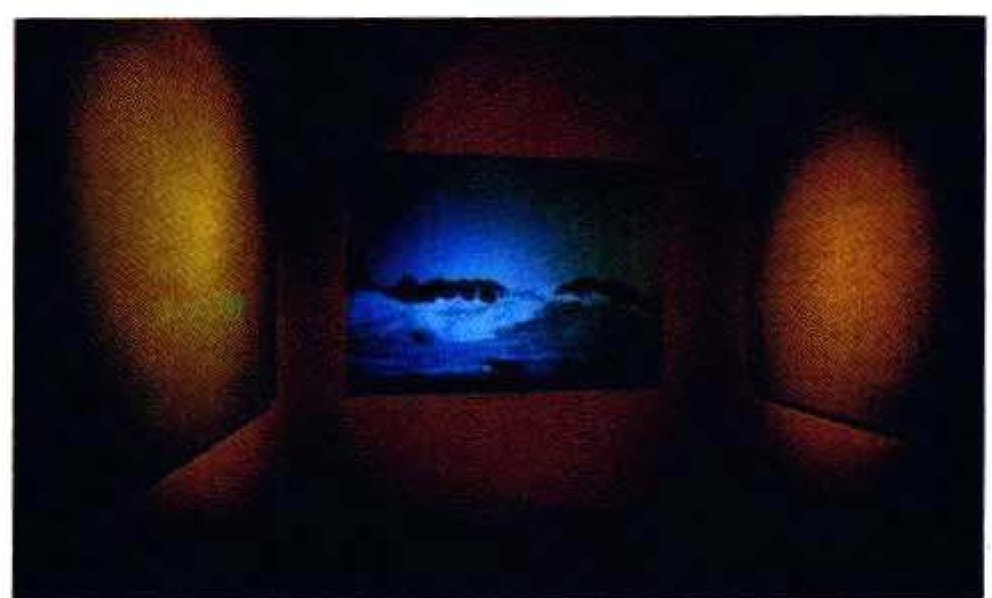
三. 儀式化裝置與觀念藝術

台灣解嚴後女性藝術家在折衷主義的風潮裡，比較驅向於儀式化或觀念性的創作表現，甚至是女性藝術家率先於男性的同輩從事這類裝置藝術的創作。這些由女性的先驅藝術家在幕後激發推波助瀾的動力，而產生的「替代空間」，例如「二號公寓」(由蕭台興創立)、「伊通公園」(由劉慶堂主持)，成爲台灣1990年代新折衷主義(Neo-Eclecticism)的主力展場。她們主要從「觀念」及「媒材處理」兩方面發展，佈展空間採取開放的對話方式。這些女性藝術家偏離了當時台灣多數男性藝術家所執迷的地方性本土主義，不但從歷史中重新挖掘和建構新的詮釋或立場，而且多重地選用全球各族裔文化間相異的特質，訴諸於她們自己的當代生活經驗，不斷拼湊、媒合、重組、再

生，有的也將性別課題也考慮在內。這種由女性藝術家帶動經由混雜交配而產生的「異類合成」(heterogeneity)的視覺形式，當然也涵括了昔日一脈相承的傳統藝術，並將之視爲眾多媒合可能的其中之的一元素。



149. 吳瑪悧,〈盪〉, 1992, 複合媒材裝置, 圖片版權：吳瑪悧提供。



150. 吳瑪悧,〈墓誌銘〉, 1997, 複合媒材裝置, 圖片版權：吳瑪悧提供。

台灣在1980年代晚期便出現一些這類作品，到1990年代更爲盛行。吳瑪悧是台灣女性運動初始的健將之一，她擅於運用運動與策畫性的互動型式來布達她對社會和兩性議題的理念。雖然她早期的作品傾向於社會批判，進入成熟期以後，便經常以觀眾共同參與的一種儀式化行爲，來完成她的創作理念和藝術行動作品的本身。例如她在1992年台北藝術博覽會量身訂做的〈盪〉，必需由觀眾伸手推動鞦韆才能看懂她的創作用意；1997年的〈墓誌銘〉和2001年的〈告訴我，你的夢想是什麼？〉更是針對台灣特殊的族群經驗，或人類的普世價值所設定的集體參與儀式。1980年代「二號公寓」的成員李美蓉(1951-)、傅嘉琿(台北，1953-)和侯宜人(1958-)，她們卻是以象徵性的符號或家庭主婦日常生活中的瑣碎材料，所佈設的裝置場景，例如1991年「二號公寓」成員在台北市立美術館展出時(作品皆毀損於台北市立美術館有史以來唯一僅有的一次火災)，李美蓉以道教和民間信仰爲主題〈三清宮〉，傅嘉琿以台灣民間在家流水席宴客爲概念的〈公寓〉，都是需要邀約觀眾共同參與才能進行的一種儀式化的創作方向。至於日常家居生活的題材成爲女性藝術家重要的創作方向，其實是1970年代女性主義運動以後才發生的事。露西・李帕指出1960年代西方普普藝術(Pop Art)的男性藝術家也像女性藝術家一樣，開始使用日常家居生活的媒材和題材，當時的女性藝術家對這類創作方向還是避之猶不及。況且，如果普普藝術是從女性藝術家開始以家居生活爲方向，恐怕就永遠走不出廚房，而且會被更加認定爲屬於女性的性別藝術，反之，男性的參與則被視爲一種突破。【註56】

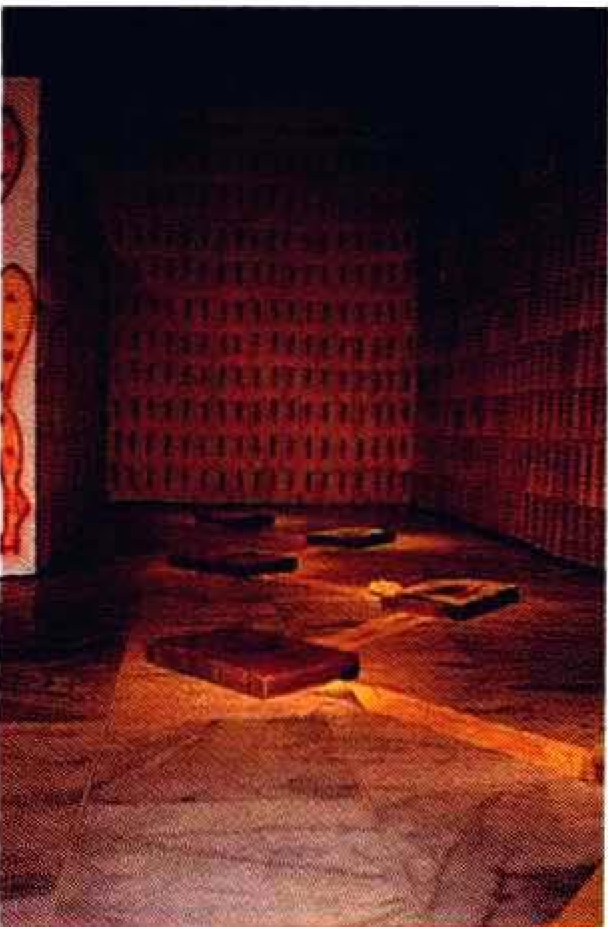


151. 吳瑪悧,〈心靈被單計劃〉, 2001, 複合媒材,集體創作, 圖片版權：吳瑪悧提供。

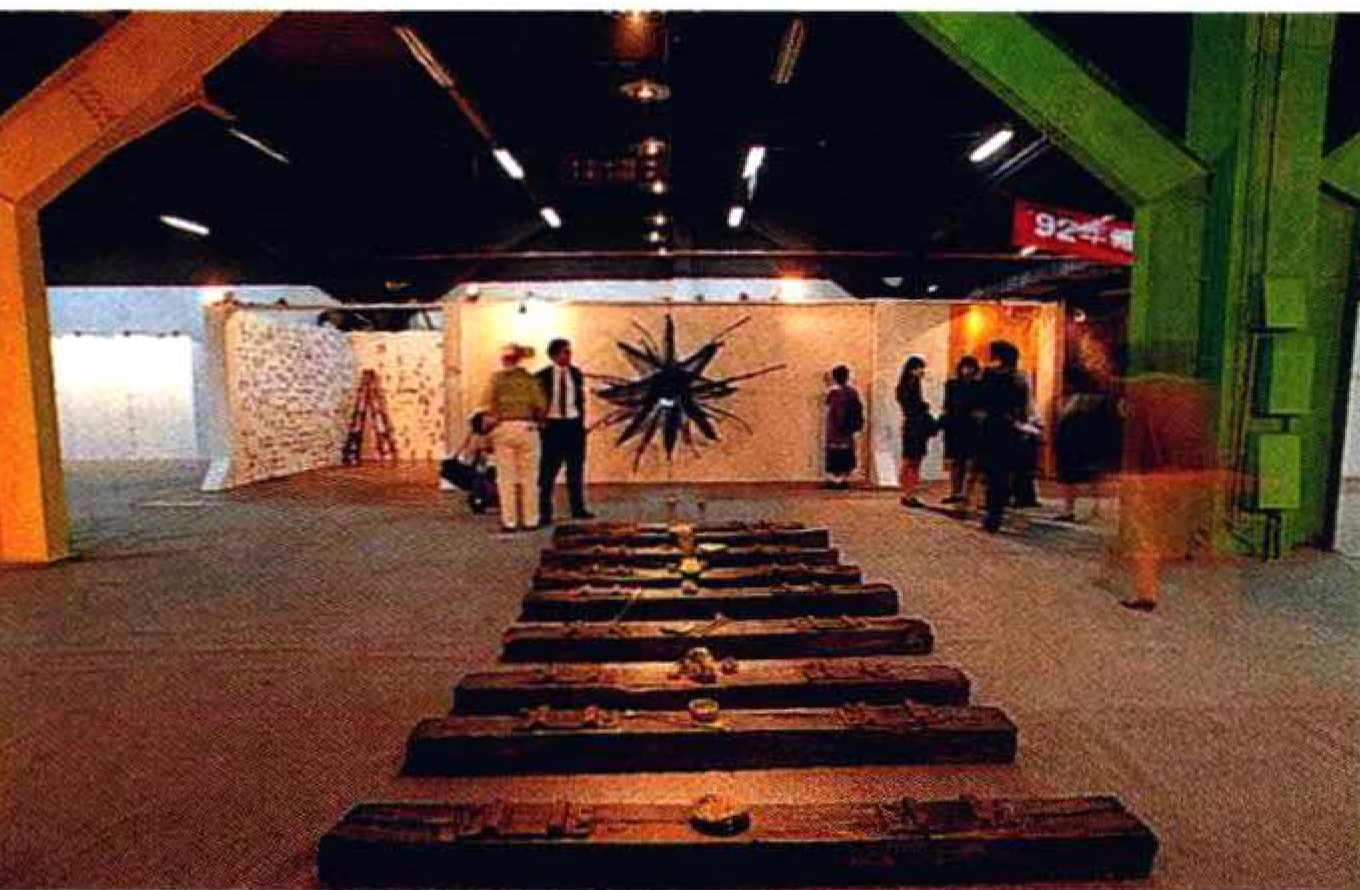


152. 吳瑪悧,〈告訴我，你的夢想是什麼？〉, 2001, 複合媒材,集體創作, 圖片版權：吳瑪悧提供, 吳俊輝攝影。





153. 李美蓉,〈三清宮〉, 1991, 複合媒材裝置, 圖片版權：李美蓉提供。



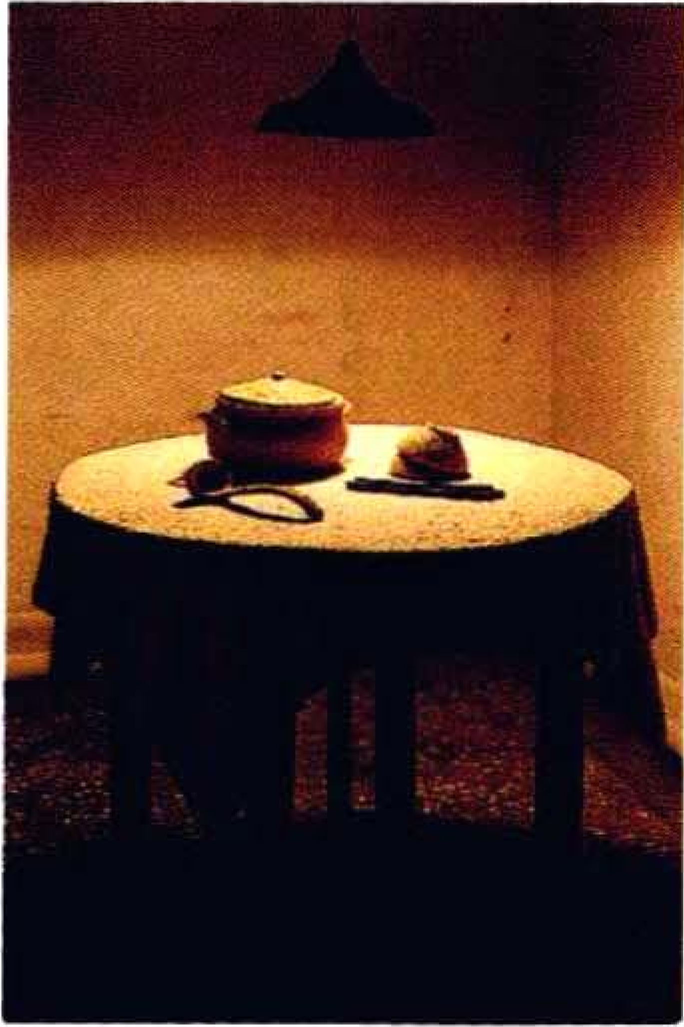
154. 李美蓉,〈讓未來懷念〉, 1992, 複合媒材裝置, 圖片版權：李美蓉提供。



155. 傅嘉琿,〈三清宮〉, 1991, 複合媒材裝置, 圖片版權：傅嘉琿提供。



156. 王翠芸,〈誰來野餐〉, 2001, 木、野草, 圖片版權：王翠芸提供。



157. 劉淑美,〈晚餐〉, 1994, 紙漿、稻草、木桌、燈, 492×92×103公分, 圖片版權：伊通公園提供。

女性藝術家以這類饗宴爲題材的作品中，最著名者莫過於茱蒂·芝加哥(Judy Chicago)集結四百多位人士參與——所完成的象徵女性偉人聚餐的〈晚宴〉(The Dinner Party, 1974-1979)。【註57】中國傳統文化裡對宴請及團體進食的熱衷與重視，甚至以圓桌圍坐的聚集方式，長幼有序，男女有別，席間等於再一次強化人際關係的一種儀式行爲。傳統女性雖是飲食宴饌的準備供應者，卻透過這種宴飲儀式行爲而形成身份的被動認定，往往處於極度不利的地位，只有極少數身份特殊的貴族婦女，才可能獲得較優勢的待遇。中國傳統女性和饗宴儀式之間的愛恨情結，直至現代工商社會普遍外食，女性才終於脫離了廚房與餐飲的夢魘。王翠芸(彰化，1964-)則回歸原野，像原荒時期一般在大自然當中採擷和野宴。劉淑美(桃園，1968-)以紙漿、稻草形塑了晚餐，延伸至2000年的新生代女性藝術家鄧文貞(花蓮，1970-)的多媒體〈宴饗〉裝置，宴客的型式依然被引用，但是她那充滿感官肉慾追求嘉年華式放縱與狂歡的滿足，帶有耽溺式的頹廢心理，已經截然不同於往日階層式身份認定的儀式化飲食行爲。



158. 鄧文貞,〈宴饗〉, 2000, 多媒體裝置, 100×100×100公分, 圖片版權：鄧文貞提供。

露西·李帕也曾提出女性藝術家和原始藝術與大自然的雙重連繫，而儀式化的藝術，正是西方當代藝術對回歸自然、史前文化的重新體驗，尋找一些藝術溝通對話功能的新模式【註58】。在這一方面表現突出的墨西哥女性藝術家芙烈達·卡羅(Frida Kahlo，1907-1954)在她的日記中，如此描繪她和自然的關係：

「我內在的風景，植物的奇蹟，是你全部的大自然。我盤旋飛繞，以指撫觸圓形山丘；我手深探陰暗河谷，渴望佔有；柔和、茵綠、新鮮的枝椏環抱我。我深入大地的性別，它回以溫暖的擁抱，新鮮澄綠的葉片觸摸我身。它的露水是情人新出的汗滴。」【註59】

芙烈達·卡羅透過自然現象的元素，來隱喻或指涉她男歡女愛的情慾，更試圖將個人與情人間的愛慾，擴充爲人類與宇宙自然之間的大愛，如此一來，必然需要經歷一種轉換、轉化的過程。此時她的身體好比是隱身於自然的大地之母神，她的畫作好比是向宇宙天地獻祭的儀式場域，她時而現身爲神巫，時而又變身爲牲禮，她以「宇宙、

父、母、孩子等角色象徵生息循環，繁殖、生命延續的意義。從初始到環宇建立一個中心『我』在天地間的互動關係。」【註60】

西方女性藝術家與自然互動的儀式化手法，美國加州地區的女性研究/比較文學教授葛蘿莉亞．奧蘭斯坦(Gloria Feman Orenstein)認爲：

「精鍊自然的能量，能夠釋放極大的可能性，使女性或能轉化她們自己成為神聖知識的活寶庫，在她們身體裡儲藏她們的完整歷史，她們的心理記憶和她們的藝術，都是保護她們未來不受迫害或絕滅的自然型式。作為神聖傳統的繼承者，當代女性主義藝術家利用儀典來再次神化女體，為那些神奇的重生儀式的制度而創造一個新的神聖空間，是從藝術率先進入了我們的文化。」【註61】



159. 薄茵萍, 〈昇〉, 1976, 油畫, 193×260公分, 圖片版權：薄茵萍提供。








160. 薄茵萍, 〈我，玫瑰〉, 1992, 油畫, 66×76公分, 圖片版權：薄茵萍提供。

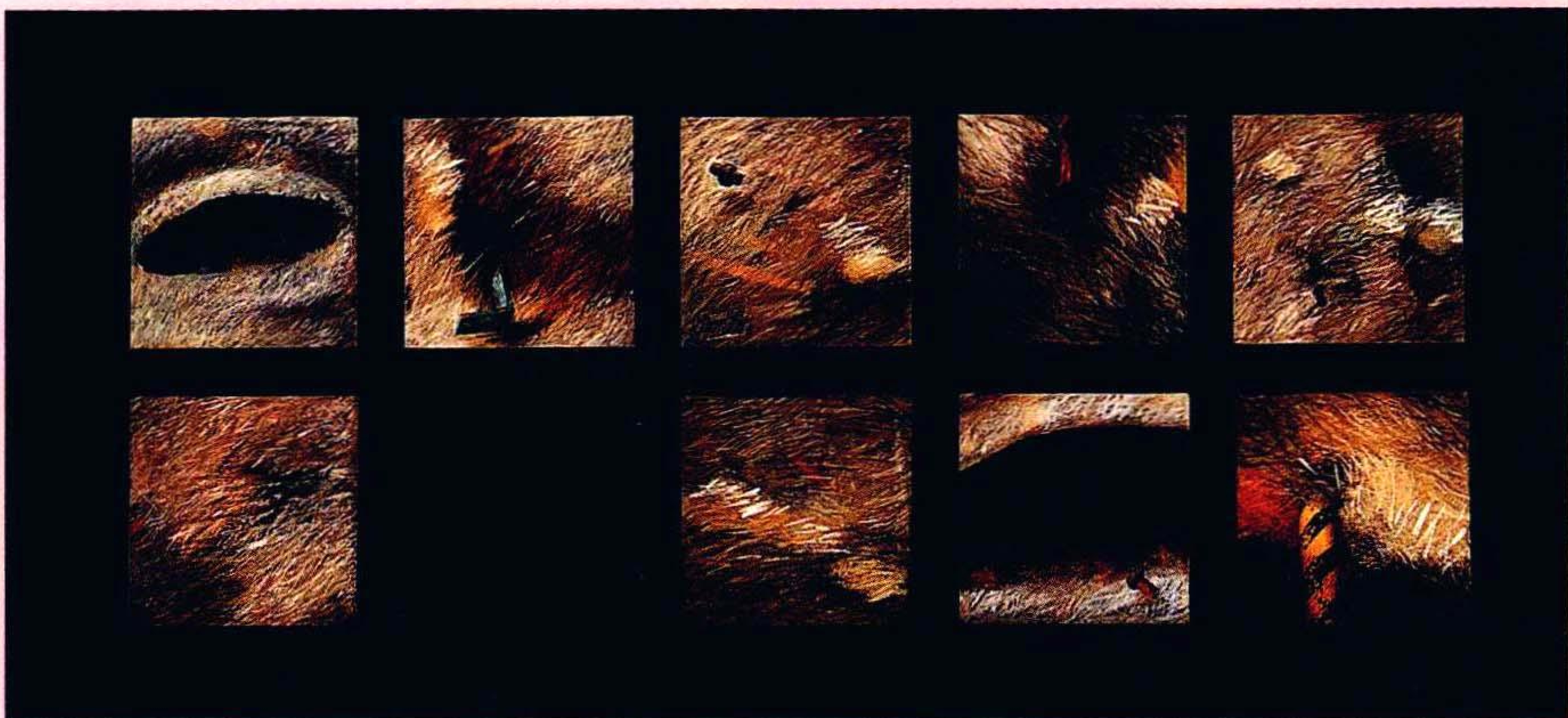


161. 薄茵萍, 〈不應該的年代〉, 1993, 油畫, 145×80公分, 圖片版權：薄茵萍提供。

薄茵萍(山東，1943-)自國立藝專畢業以後，赴美定居期間曾利用工作、持家及養育兒女以外的時間，在紐約普拉特藝術學院進修版畫。她就像多數的早期女性藝術家一樣，經歷長期的為家庭犧牲奉獻，中年以後才得以專注於創作。

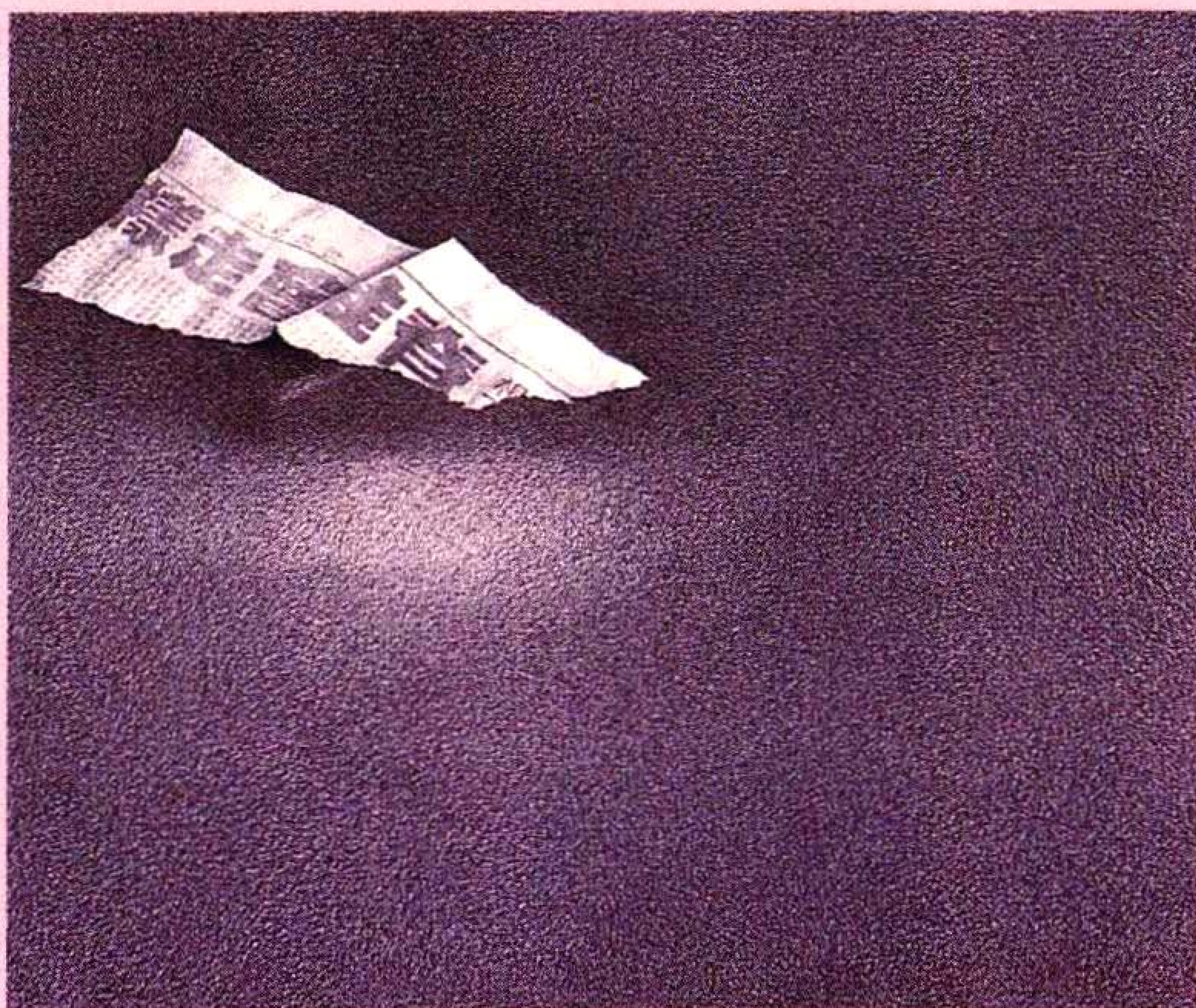
旅美藝評家張心龍認為「薄茵萍創作的形式從繁到簡，精神表現則從西方返回東方。觀眾在面對這些作品時，就像靜觀禪園一般，開始之時見山是山，見水是水，但是進入冥想之際，則又見山不是山，見水不是水，到了有所領會時，又再見山是山，見水是水了。」【註62】藝評家/策展人石瑞仁則認為薄茵萍的藝術觀「應乎是入世與出世精神的一種折衷」而且是「一套禪悟的藝術觀念」。【註63】

薄茵萍的藝術風格很難以一門、一家來定位，而

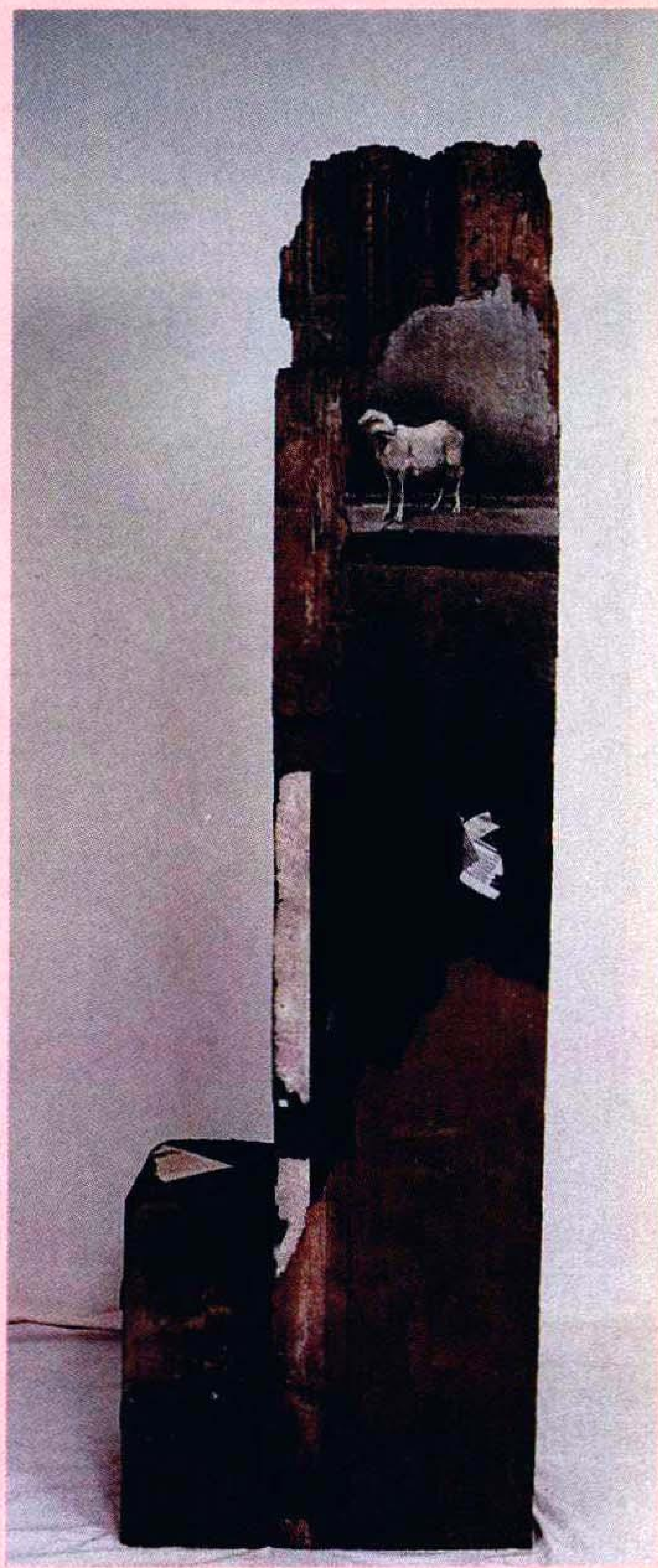


162. 薄茵萍,〈尋覓〉, 1994, 油畫, 68×179公分, 圖片版權：薄茵萍提供。

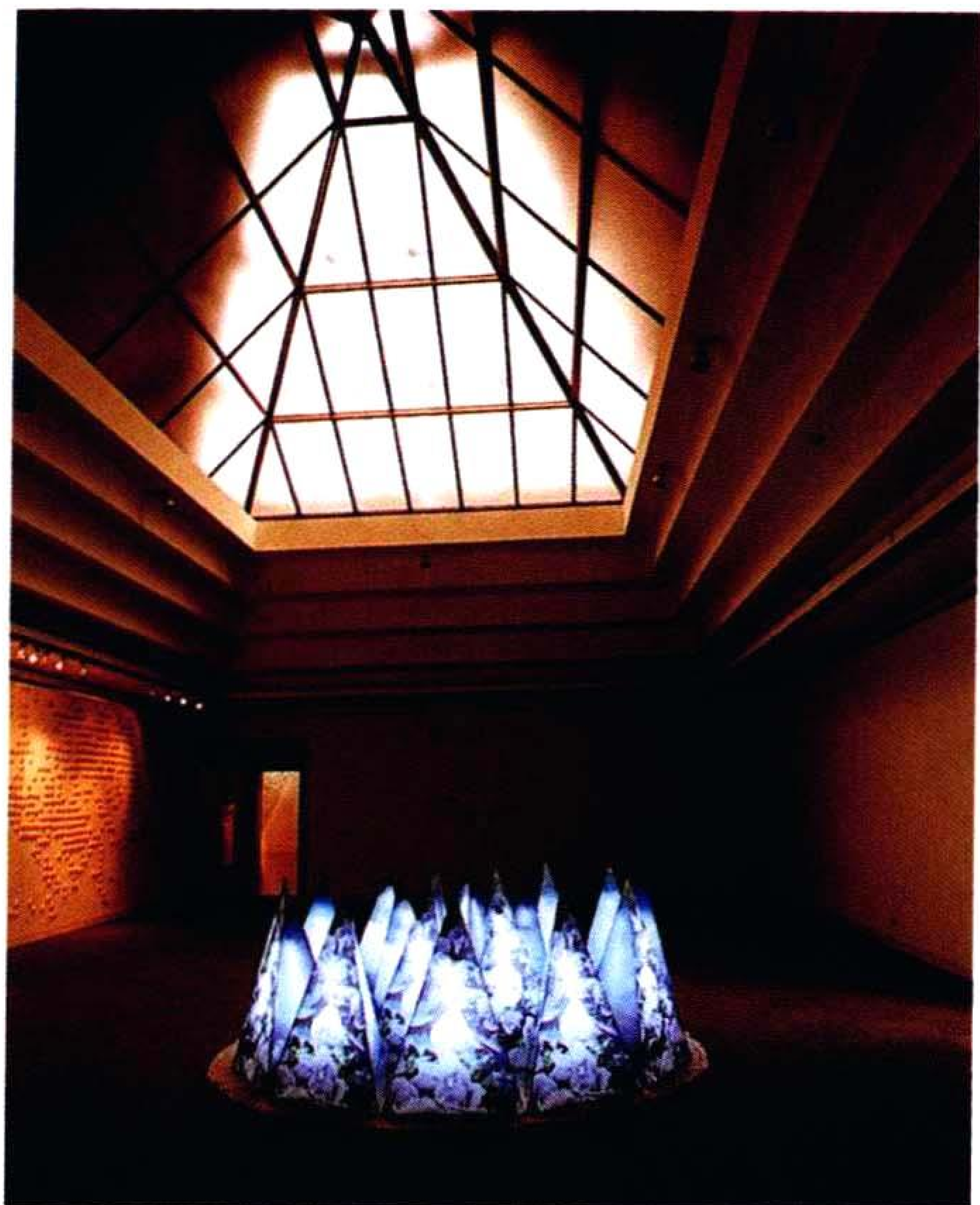
且她橫跨版畫、油畫、素描及雕塑各領域的創作，更使她具備變化多端的面貌。但是她的作品內涵卻是一貫以人類靈視的眼光，和人類所處的自然與人造的環境對話，畫面的景象或雕塑的三度空間，正是她身為藝術家所扮演的靈媒角色必需依附存在的場域。



163. 薄茵萍,〈脊椎會走樣〉, 1995, 素描, 35.5×43公分, 圖片版權：薄茵萍提供。

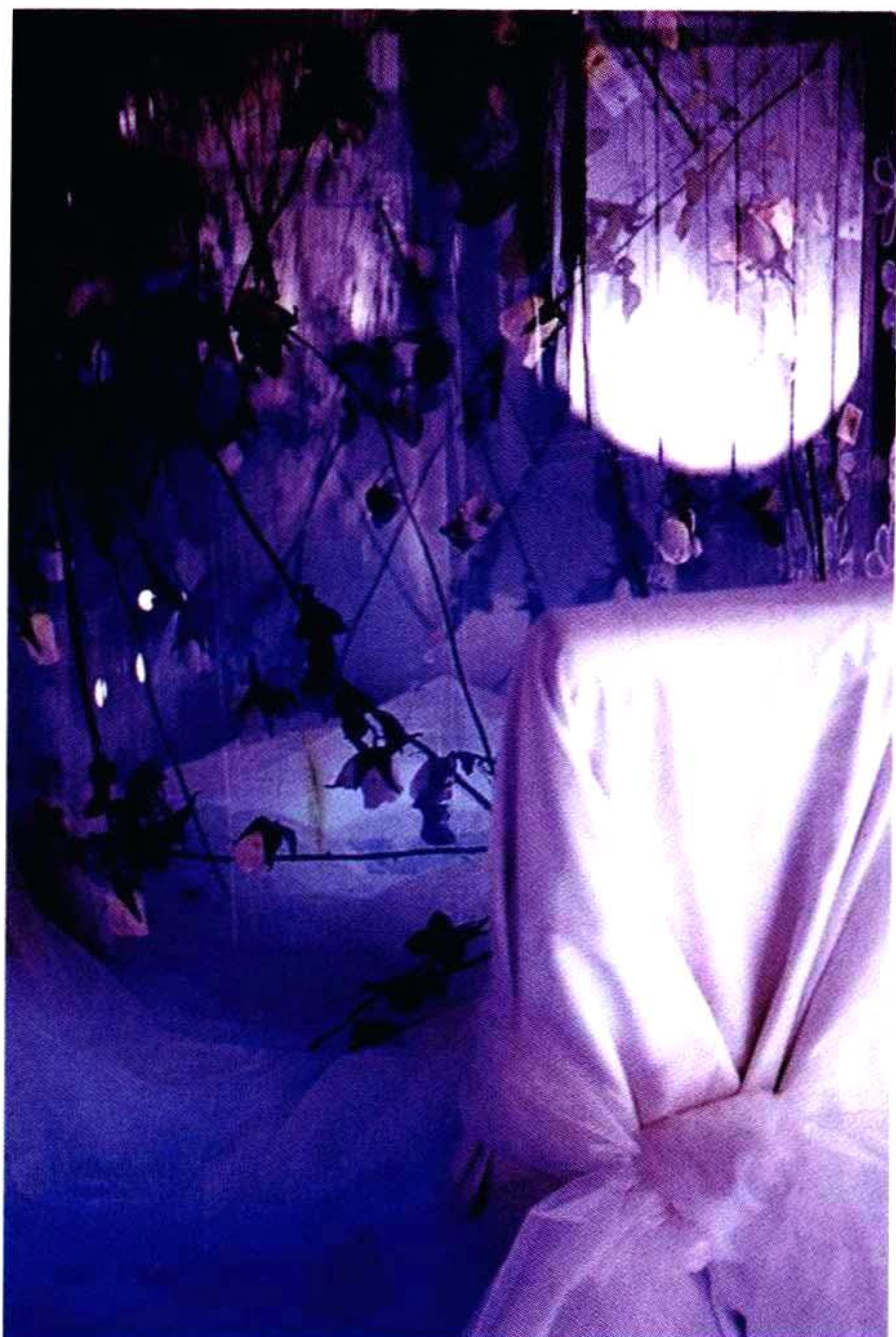


164. 薄茵萍,〈迷途〉, 2000, 綜合媒材, 163×49.5×35.5公分, 圖片版權：薄茵萍提供。



165. 林珮淳，〈回歸大自然系列－生生不息、源源不斷〉，1999，壓克力燈箱，90×45×45公分（個別），圖片版權：高雄市立美術館提供。

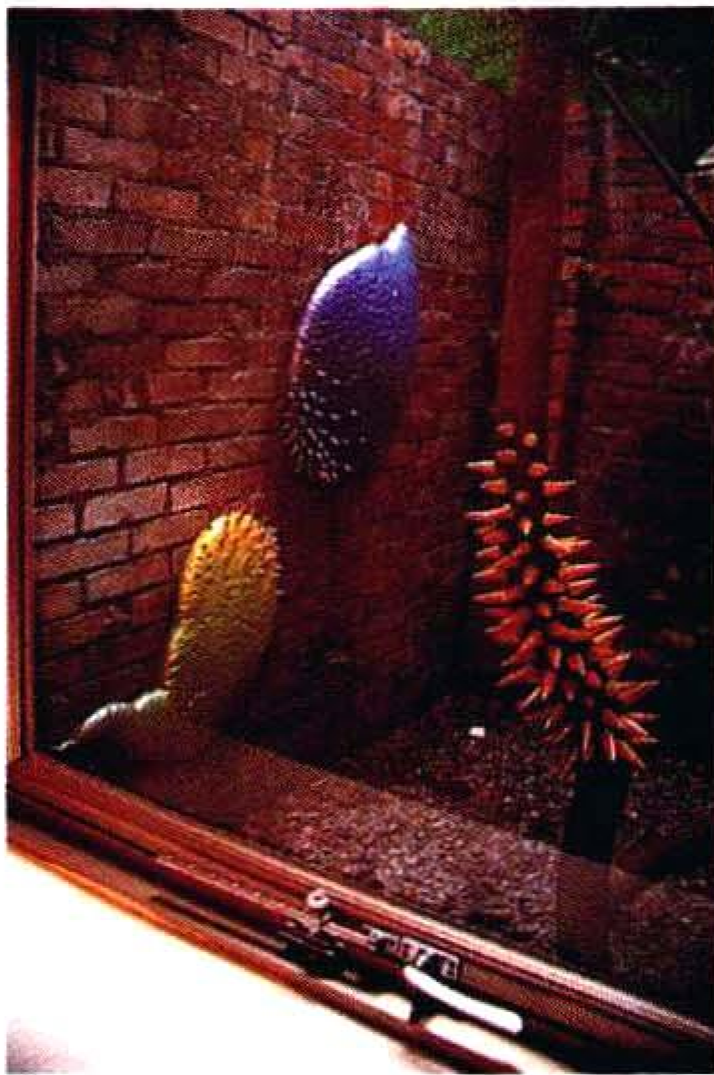
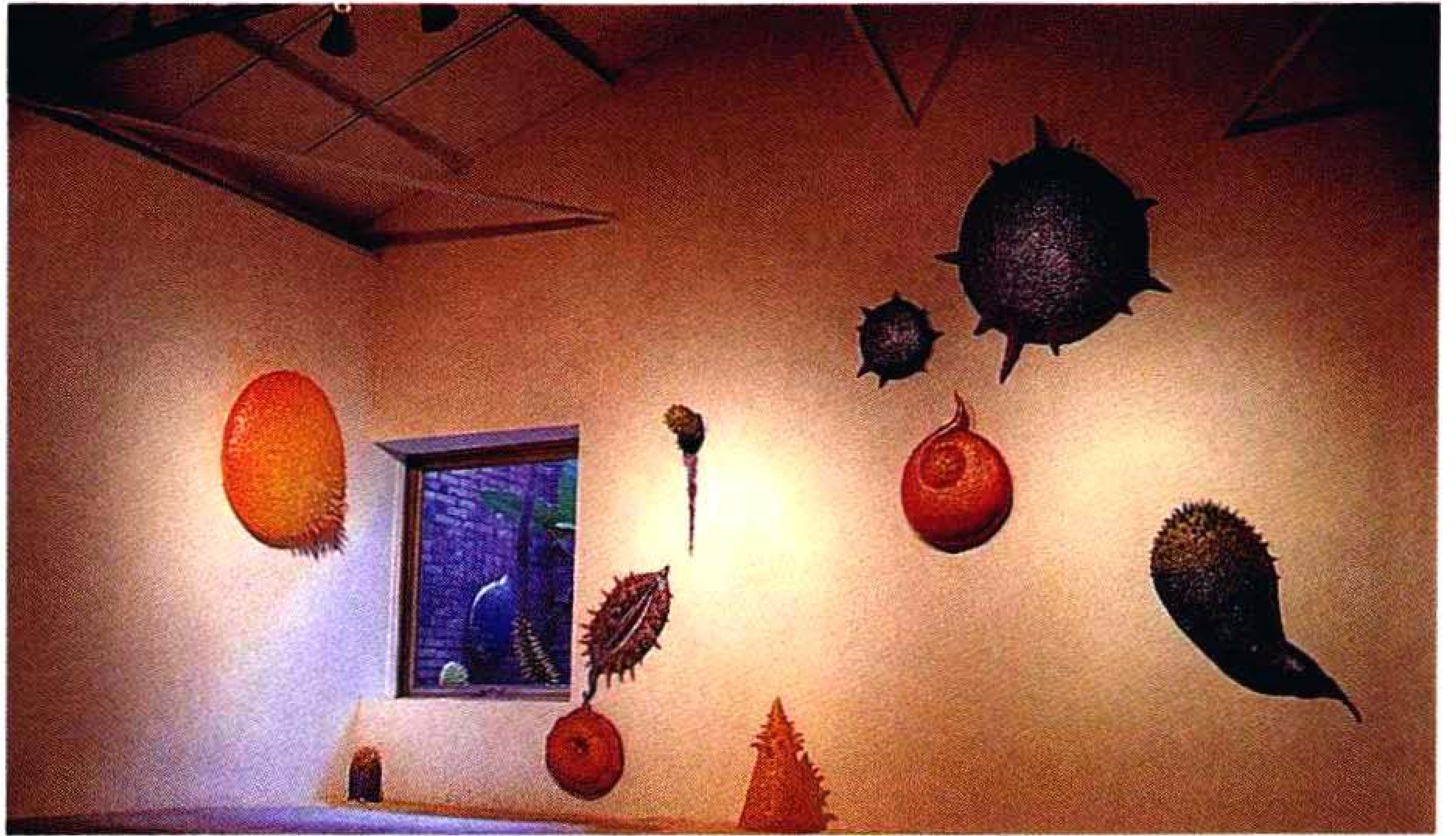
女性藝術家以大自然的萬象為儀式場域，或以己身置於自然界的儀式化現場，將大自然的能量轉化作為個人藝術創作的觸媒，除了先前提及的薄茵萍以外，還有林純如、林珮淳（1959-）的〈回歸大自然系列－生生不息、源源不斷〉，洪上翔（台北，1964-）的〈記憶之歌〉及〈雲想〉，黃蘭雅（嘉義，1965-）的〈無題〉系列作品（是一種不斷蔓生的有機造型熱熔膠雕塑），王紫芸（彰化，1966-）的〈亂跳的小東西〉，柳菊良（1966-）的〈清晨的早餐－身體的記憶〉，



166. 洪上翔，〈記憶之歌〉，2000，複合媒材裝置，圖片版權：洪上翔提供。



167. 洪上翔，〈雲想〉，2002，複合媒材裝置，2000×1150×900公分，圖片版權：洪上翔提供。

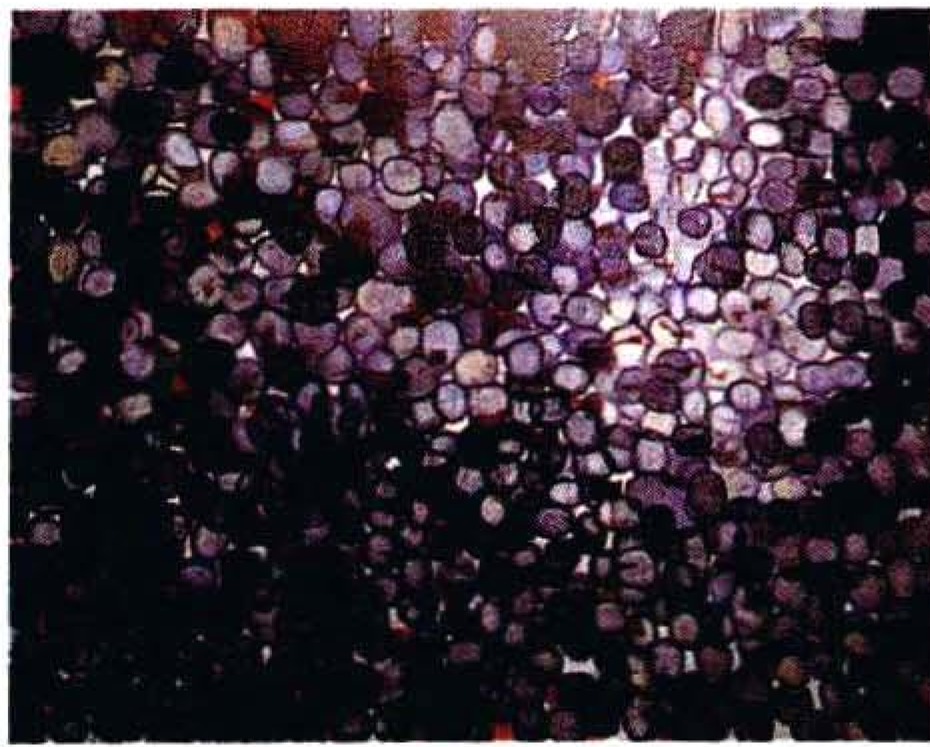
168. 黃蘭雅,〈無題〉系列, 2001, 熱熔膠裝置, 圖片版權：黃蘭雅提供。



169. 王紫芸,〈亂跳的小東西〉, 2001, 複合媒材, 150×45×55公分, 圖片版權：王紫芸提供。



170. 柳菊良,〈清晨的早餐－身體的記憶〉, 1999, 複合媒材裝置, 15×22×30公分, 圖片版權：高雄市立美術館提供。



171. 洪翠宏,〈單體繁衍系列99-12〉, 1999, 油畫, 125×163公分, 圖片版權：洪翠宏提供。



172. 潘娉玉,〈花寶箱III〉, 1997, 60×45×30cm, 綜合材料, 圖片版權：高雄市立美術館提供。



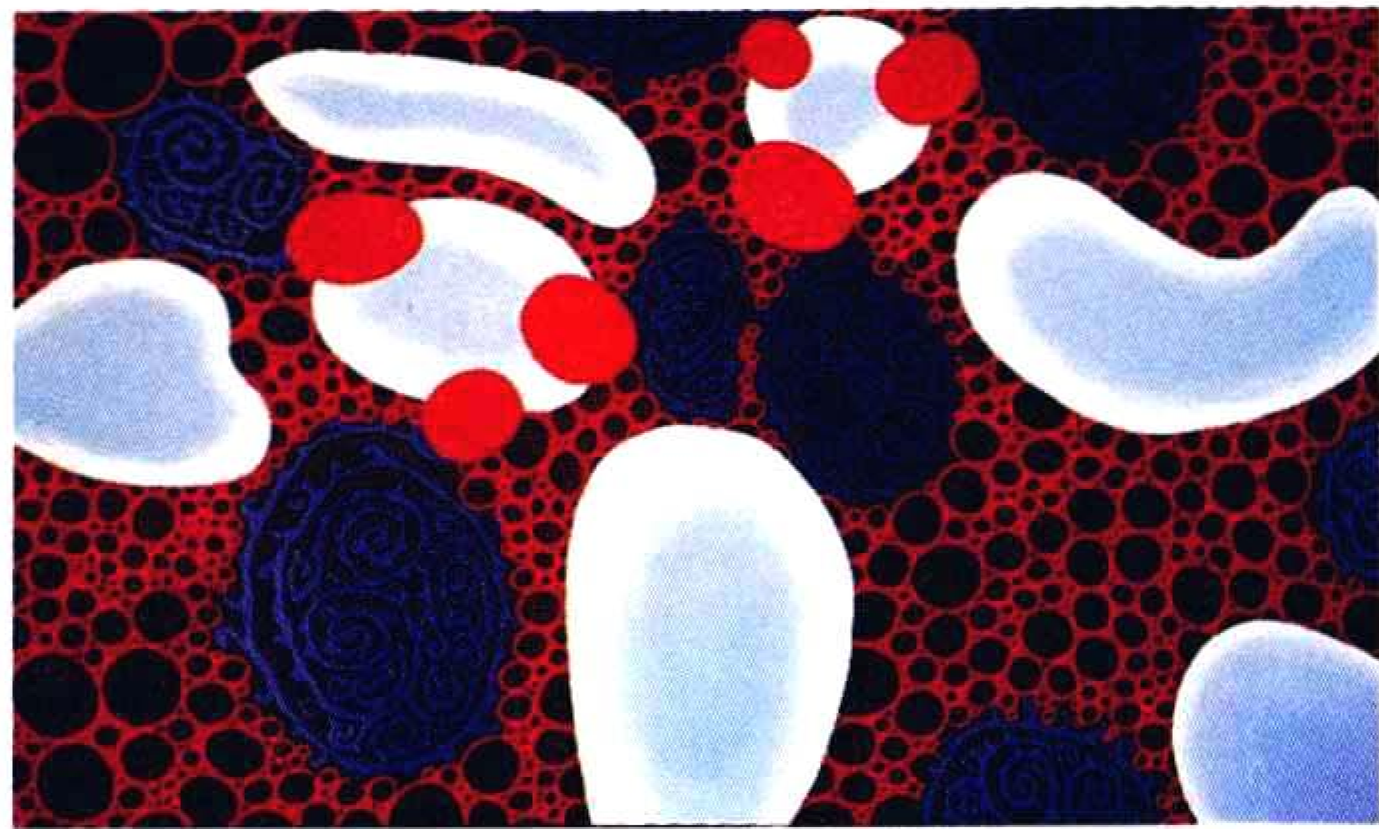
173. 潘娉玉,〈人魚公主〉, 1997開始仍在持續中, 複合媒材裝置, 目前尺寸爲300×240×90公分, 圖片版權：潘娉玉提供。




174. 黃芳琪,〈NEXT ON___〉, 2001, 麵粉, 裝置, 圖片版權：黃芳琪提供。



175. 李昀珊,〈空間漫遊No.3〉, 2000, 陶、魚線, 280×150×10公分, 圖片版權：李昀珊提供。



176. 許淑暖,〈生物系列(舞)〉, 2000, 壓克力彩、油畫, 126×80公分, 圖片版權：許淑暖提供。




177. 黃靜怡,〈蔓延〉, 2001, 瓦楞紙, 裝置, 圖片版權：黃靜怡提供。



178. 曹筱苹,〈秋瑟〉, 1999, 油畫, 50F＋20F, 圖片版權：曹筱苹提供。

洪翠宏（台中，1966-）的〈單體繁衍系列99-12〉，以及潘娉玉（台北，1970-）的〈織衣〉和〈人魚公主〉，黃芳琪（1970-）用麵包製作的〈NEXT ON___〉，李昀珊（台南縣，1973-）的〈空間漫遊No.3〉，許淑暖（台北，1975-）的〈生物系列（舞）〉，黃靜怡（台北，1976-）以瓦楞紙板切割塑造生物形態的〈蔓延〉，曹筱苹（台北，1979-）的〈秋瑟〉.....等等，幾乎成為女性自傳性創作以外，最大宗的共通題材範圍。

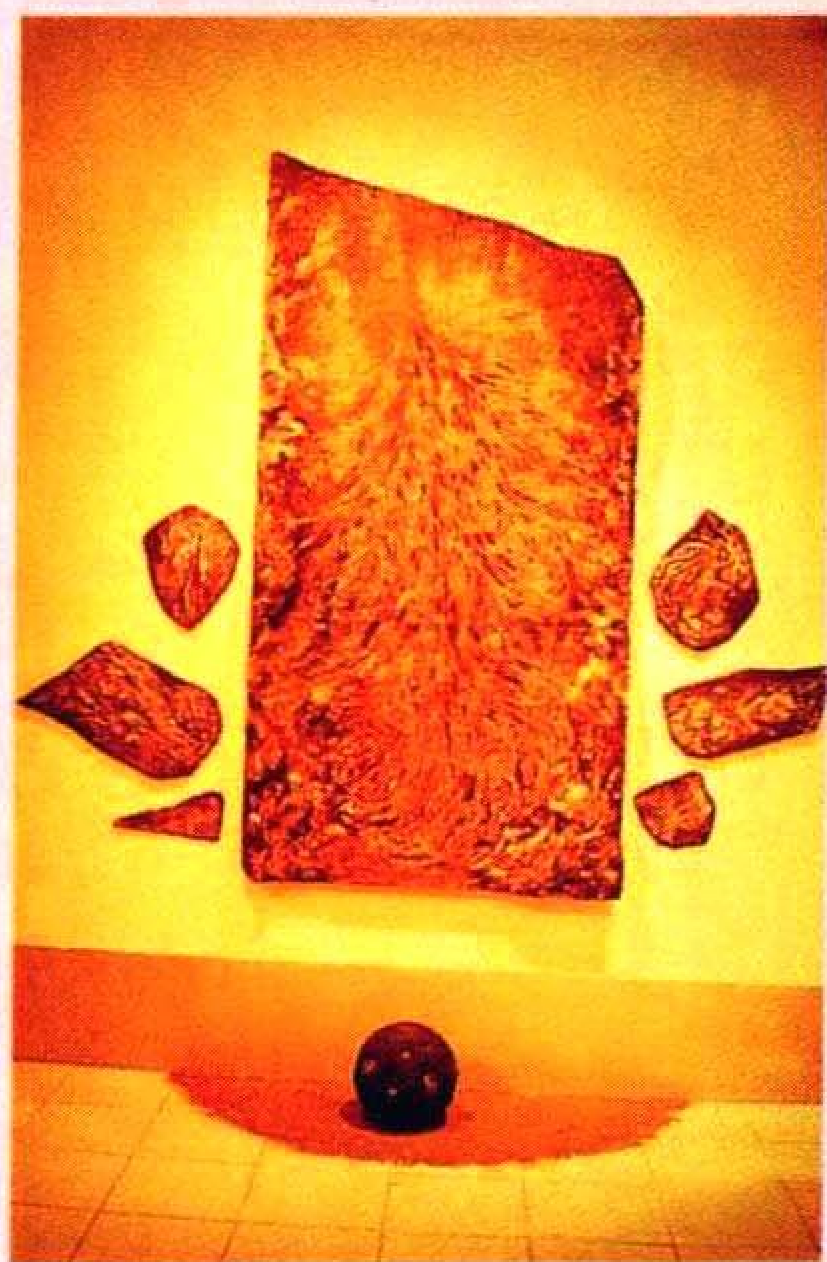
林純如（台北，1964-）畢業於輔仁大學中文系，曾擔任小劇場的舞台設計，後赴西班牙馬德里大學藝術學院進修。根據林純如的創作自述，她以生物自然界與人的互動為主題，她將生態界的變異現象歸諸三種方向，一是人為過度破壞自然環境而呈現一種規律的生死循環；二是科技發展和城市增長把人與自然的割離推向極點，而生態環境面臨線性發展的轉型及結構崩離的衝擊；三是生命體處於今日世界，精神層面和肉體因惡劣環境而產生焦慮和衰竭的病徵，物慾世界豐碩華麗，內在卻虛空腐朽，她認為外在俗艷怪異的新生命已成為這個時代的象徵。林純如選擇鐵絲、鋁線、布、棉、毛、麻線等具有線性本質的材料，以手工藝製作過程中的一再重複性的形式組合，以表現不斷延續發展與蔓延的現象，是一種屬於自然界生命力活動的呈現。

藝評家黃寶萍指出林純如作品中有機生物造型的特質：

「這些立體造形的結構基本上有著一致的共同性：由中心主體向外擴散，向四周延伸出許多類似章魚觸手般的線條狀，或者向上突出竄起成柱狀的突起物。即便是事前未先知悉林純如前述所提的創作理念，單單由作品本身的造形，觀者也很容易聯想起草類群集而生的生長狀態，或是記憶起海洋生物游動，甚或顯微鏡下觀測浮游生物的印象。」【註64】



179. 林純如,〈生之搏〉, 綜合媒材裝置, 350×150公分, 圖片版權：林純如提供。



180. 林純如,〈孕育〉, 1993, 綜合媒材裝置, 193×200×10公分, 圖片版權：林純如提供。



181. 林純如,〈蛻變系列(四)〉, 1995, 綜合媒材裝置, 500×500×120公分, 圖片版權：林純如提供。



182. 林純如,〈生命力〉, 1998-1999, 綜合媒材裝置, 600×400×250公分, 圖片版權：林純如提供。

比較文學學者/女性藝術的策展人簡瑛瑛對以上這種現象的解釋即：

「所謂的薩滿的旅程(shaman's journey)是經由身心靈不斷的鍛鍊、探險、體驗，找到地球上能量超強的地方(power place)，經由呼吸或修行而增廣我們正面的能量。這種旅程可以是內向的，一種轉變身心的靈視(vision)；亦可以是向外的，藉由參與及儀典來改變群體社會的磁場。.....在這些私密或神聖的聖地(sacred place)，除了薩滿、女巫或心靈導師外，也充滿了樹林、植物、花卉、動物等與人平等合一的景觀。」【註65】

女性藝術家對自然的敏銳度除了以上的薩滿之旅說以外，高雄地區的藝術家高秀蓮(澎湖，1959-)以「精神暗影」與「精神光引」的相對論，引伸出「影子」和「原型」的討論，發展出她融合東西方唯心與唯物理念的「原型自然律」的言說。【註66】這種根植於中國的道家思想，詮釋人類靈魂從無形到有形的精神世界，不一定需要是一種宗教的儀式。高秀蓮「原型自然律」的命題，其實將藝術本身設定成爲宗教化的精神性，藝術只是精神性的具體可觀看的視覺結果。然而，台灣女性藝術家當中也有採取和高秀蓮相反的命題方式來進行創作的例子，直接挪用宗教化的視覺符號，將精神性的命題以圖象符號標示出來，例如賴純純在1997年所作的〈心器〉系列。研究「陰性書寫」的比較文學研究者江足滿，對賴純純創作該系列作品的動機及過程的感性描述，【註67】突顯出台灣在文化上對宗教的一種慣常態度，比較重視彰顯宗教存在的有形符號或儀式，因此社會上充斥宗教化的語言、行爲與圖騰，反而隱略宗教儀式背後所蘊藏無象無形「精神光引」的力量。宗教符號與儀式成爲當代台灣社會某一種身份彼此認同的捷徑，江文中所提及武則天的

菩薩轉身論，其實仍然是一項當代繼續延用的女性優越身份認證的個人行爲，甚至是當前台灣不少富商貴賈與高官之間身份認同的儀式化行爲。台灣有些女性藝術家採用宗教的命題，其實非關宗教與藝術體系之間的矛盾，或傳統與創新之間的衝突，只是台灣社會裡集體身份認同的儀式化行爲，或甚至只是一種符號表徵而已。

如果儀式是一種人類在精神性的引導下所進行的集體行爲，那麼本文引用簡瑛瑛對「儀式(ritual)」所作的進一步詮釋：

「儀式又可分為慶典(celebration)及和祛魔(exorcizing)，前者以較正面而歡樂的氣氛及場面來增強參與者的能量；而後者則是借由包容或解放負面能量的儀式，將憤怒悲傷緩解，或把惡靈祛除。」【註68】

從西方的文化、宗教以及社會的集體記憶或儀式化行爲，來認知「儀式」和西方女性藝術家的創作關係，已經形成不少可資參考的學術性語言和論述。如果把同樣的理論套用在台灣女性藝術家的作品時，會發現其實影響西方女性藝術家較高的是宗教信仰的成份。這點在台灣女性藝術家的作品中所佔比例並不高，反而是漢民族的宗族或家族與個人的關係，成爲台灣女性藝術家觀照自身存在的根源，也是她們探詢自身所在而形成的儀式化行爲或裝置藝術的潛在基架。這些從婚姻、家庭而至於宗族的人際社會網脈，幾乎是漢民族婦女的集體歷史記憶，無形之中反映在當代台灣女性創作裡。行跡飄遊世界各地的陳作琪於2000年返台展出的〈女人的故事〉系列，便是將女性生活層面經常面對或身處的場景，轉化爲視覺儀式的畫面，隱喻家庭結構下人際關係的互動。女性的軀體，不但是兩性互動關係、婚姻、家庭關係，乃至於衍生下一代子孫關係的生命載體，都使得女性對自己的軀體產生緊張、好奇或焦慮的情緒。高媛(高雄，1959-)在她的攝影作品中展現的女體視覺張力，周舟(台北，1948-)以母系社會民族的抽象蛇紋所



183. 高秀蓮,〈花樹馨雨寄流水〉, 2001, 油畫, 600×300公分, 圖片版權：高秀蓮提供。



184. 高媛,〈高媛攝影作品〉, 攝影, 取材自藝術家雜誌。



185. 周舟,〈圖騰〉,1988, 綜合媒材裝置, 圖片版權：周舟提供。

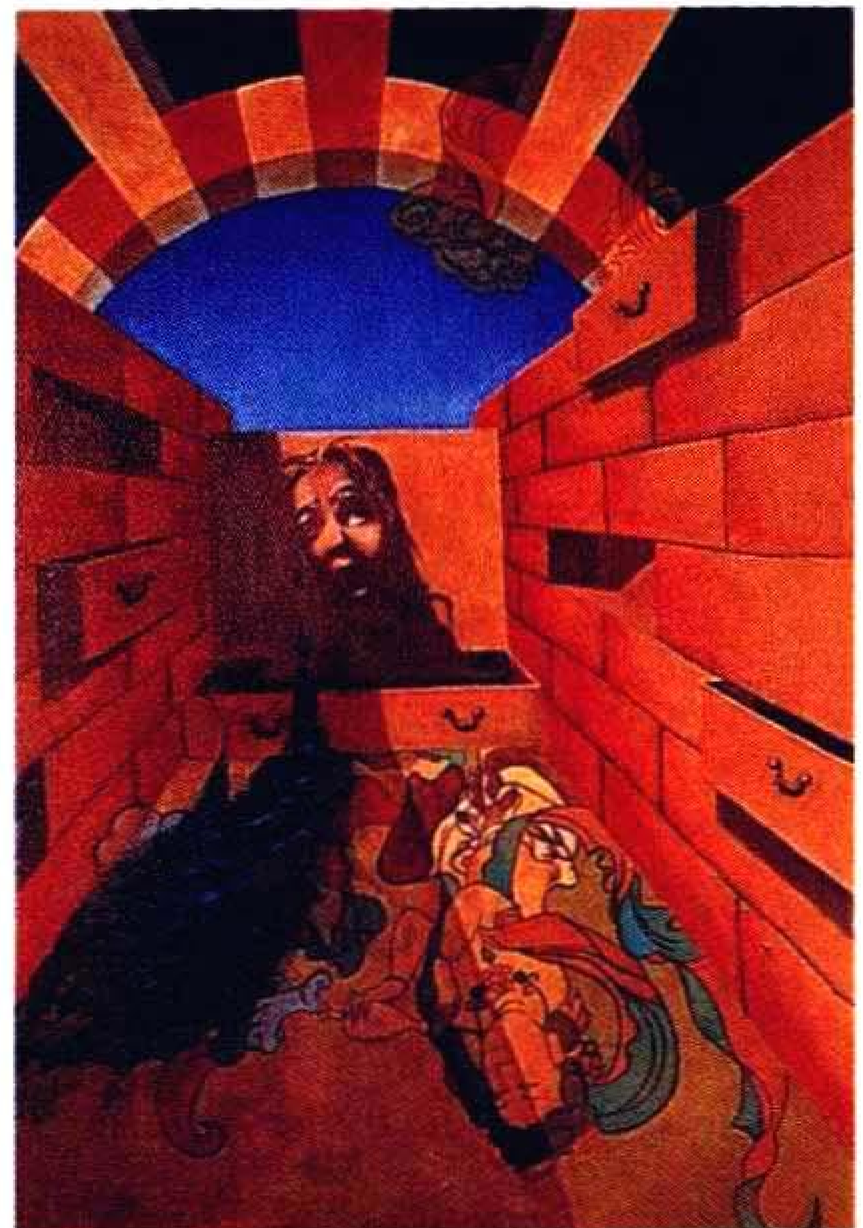




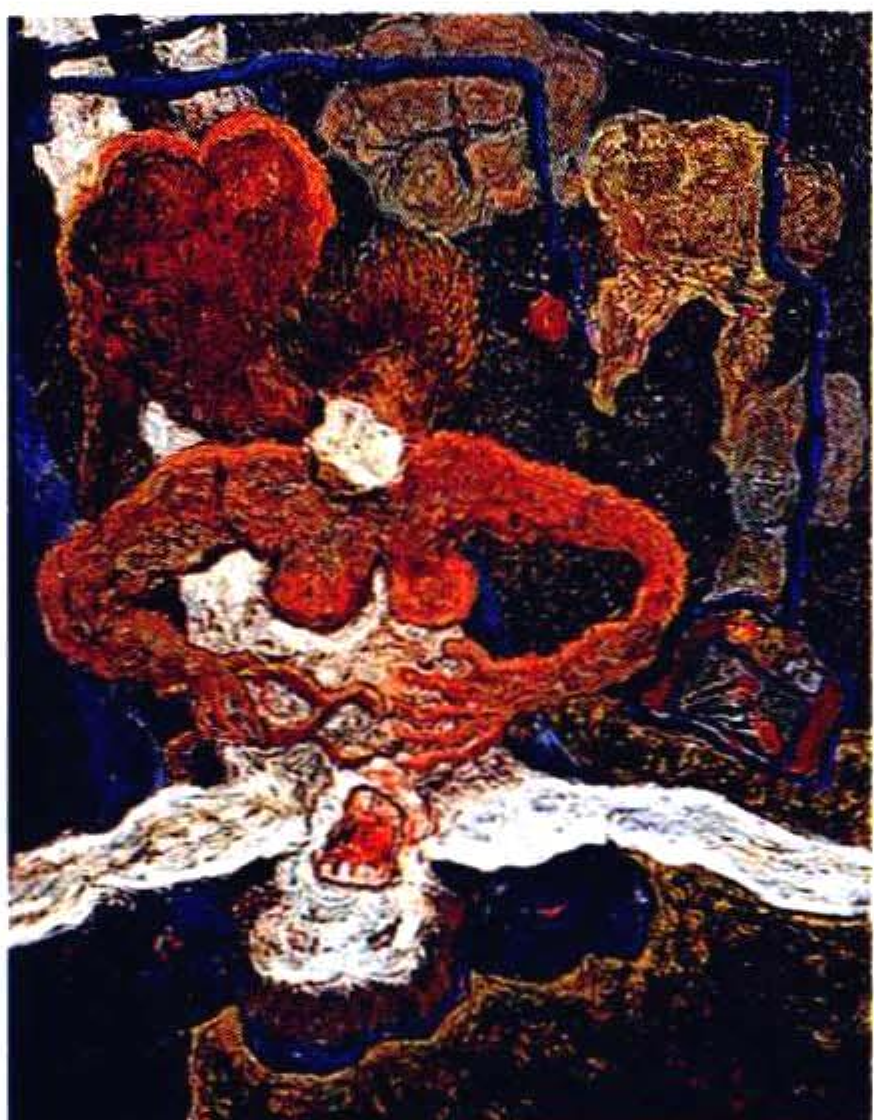
186. 胡玲瑜, 陶土, 圖片版權：胡玲瑜提供。



187. 李素貞,〈重逢〉, 2001, 油畫, 30P, 圖片版權：李素貞提供。



188. 馬辰懿,〈我以爲我可以〉, 1997, 油畫, 34×48公分, 圖片版權：馬辰懿提供。



189. 李昕,〈女人牙醫師〉, 1992, 油畫, 50F, 圖片版權：李昕提供。



190. 蔡瑜珊,〈Trolls〉, 1997-1998, 綜合媒材戶外裝置, 圖片版權：蔡瑜珊提供。

塑造的〈圖騰〉，胡玲瑜（台南縣，1951-）透過肥胖女性肉體造型展示生命載體的力量與滄桑，李素貞（台中縣，1951-）的〈劫後餘生〉則是情緒臨界點的爆發，馬辰懿（高雄，1968-）的〈我以爲我可以〉，李昕（1957-）的〈女人牙醫師〉是人際危險關係的千鈞一髮時刻的寫照，蔡瑜珊（1973-）以玩具造型的矮靈作爲自我存在的投射，這些作品都是女性藝術家觀照自身存在的心理儀式行爲的場域。

徐洵蔚（台北，1956-）師範大學美術系肄業，即赴美獲北德州大學美術學士，後轉往紐約普拉特藝術學院獲碩士學位，旅居紐約十餘年，曾獲選為1991年紐約藝術基金年度得獎藝術家獎項。

徐洵蔚從1992年開始以女性在廚房常用的鋁箔媒材，創作一系列揉皺以後上墨的作品，使墨和鋁箔紙緊密附著在一些日常的物品表面。藝評家/策展人高千惠對徐洵蔚的作品提出精闢的看法：

「透過真實物體與表象模擬的矛盾性，以形像的表徵，探索主體與客體之間另一種詮釋的可能性。以望之堅實，實質脆弱、薄冷、易塑的鋁箔材質，為後工業社會科種不確定性現象之隱喻。各種物體在經過鋁箔包裝、上墨、擦洗後，成為手工的現成品，列置於設定的環境裡，在模擬與虛實之間探觸情境，令人在熟識與疏離之間徘徊。人與物、物與物，在模擬的真實與真實的模擬之間失序、錯置、尋覓得以想像的間隙。」【註69】

高千惠更進一步指出：

「鋁箔此工業膜，在藝術家手中仿拂變成一另類母體子宮，不斷包裹、繁製、衍生的張力，試圖撩撥生活中熟悉的意象，生存下無常的





191. 徐洵蔚, 〈The Nut〉, 1992, 複合媒材, 23×16×1/2吋, 圖片版權：徐洵蔚提供。



192. 徐洵蔚, 儀式化的裝置作品, 圖片版權：徐洵蔚提供。



193. 徐洵蔚,〈寐之域〉, 1999, 複合媒材裝置, 圖片版權：徐洵蔚提供。



194. 徐洵蔚,〈凝止的撩撥〉, 2000, 複合媒材裝置, 圖片版權：徐洵蔚提供。

不安，生命裡絕然的欲望；被包裹的畸零體，從主體的死亡、再生，至物像終極的凝止，回歸於靜漠寂然的存在原床。」【註70】

徐洵蔚旅美期間曾從事插畫及平面設計工作，回國後任教於朝陽科技大學及東海大學美術系，是一位跨領域的藝術家。

侯宜人在1994年一篇討論女性藝術家的文章中，提到「女性在一起的治癒力量」，她認爲是因爲女性的傾月性，而天生具有冥界的力量，是一種無法以科學解釋的力量。她引用電視特別報導節目中的記錄，一群癌症末期的婦女組成心靈撫慰團體，以及波士頓一群以冥想來治療長期病痛患者的團體，發現女性可以透過團體治療來減輕絕望的處境，甚至可延長她們的生命。這種團體經驗也可以擴及其他的團體組成，例如「家庭」。報告指出女性在團體中常常不自知的扮演了治癒(healing)的角色，這種奇妙的治癒力量，使女性成爲「和平」、「善」與「希望」的天生詮釋者。所以她想集結女性藝術家以「在一起」的方式來進行「互動」，一群女人在一起聯展，那麼某種溝通、某種事實、某種感知、某種清晰、某種宣洩，在聯展中就會經由那些藝術品，使女性天生的力量油然而生。【註71】

台灣當代女性藝術家自1990年代以後經常有各式各樣的團體展出組合，但是較少從女性主義立場集結的團體展。這是台灣文化藝術發展過程所形成的歷史事實，全書中筆者也一再提及並討論這一事實，至今雖也有新生代女性藝術家採取比較激烈、突出的手法突顯性別議題，但是絕大多數藝術家還是從個人與家庭、族群或社會的互動關

係，探討女性在群體中間的角色，或突顯女性置身於群體之間的個人處境。這種和群體「在一起」的概念本身，便是自遠古以來女性族群集體記憶的一部分，也是女性「在一起」所激發出本能的創造力。替代空間竹圍工作室的負責人蕭麗虹對公共事務的熱心投入，便是非常典型的例子。「台灣女性藝術工作者協會」的前後任理事長賴純純、林珮淳、張惠蘭等，也都十分熟悉這類集結眾力的方法，以「在一起」奇妙力量來刺激並增加女性藝術家的活動力。

蕭麗虹(香港，1946-)在美國加州柏克萊大學經濟系求學的時代，培養出她對藝術及文藝的喜好，但是真正從事藝術創作卻是她來到台北定居以後的發展。出生於香港的蕭麗虹嫁了一位台灣夫婿，大學畢業後隨丈夫到麻省劍橋，也就在當地麻省理工學院的經濟系擔任助教，在閒暇時修習陶藝和金工等藝術課程，奠定她日後創作的基礎。又隨夫經歷瑞士及新加坡的短期居留後，才回到台灣在大家庭中扮演侍奉公婆、相夫教子的傳統女性角色。【註72】蕭麗虹其實是受西方文化滋養成長的背景，嫁到台灣，為了調適東方文化的差異而學習插花，從中領悟東方的哲學與創作觀，同時透過捏陶來表達她內心的意念。


195. 蕭麗虹,〈老梯子〉, 1991, 複合媒材裝置, 圖片版權：蕭麗虹提供。


196. 蕭麗虹,〈歷史的事件〉, 1991, 複合媒材裝置, 圖片版權：蕭麗虹提供。


197. 1991年蕭麗虹在台北市立美術館〈歷史的事件〉展出現場, 圖片版權：蕭麗虹提供。

蕭麗虹曾先後加入顧獻樑夫人的陶藝工作室、林葆家的「陶林工作室」、李亮一的天母陶藝工作室，後又成為「現代藝術工作室」和「伊通公園」的活躍成員，長久以來都以熱心公益的精神，積極參與藝術界的各種組織與活動，可以說是發揮女性「在一起」的力量最淋漓盡致的一位。1991年她在台北市立美術館展出的〈歷史的事件〉，反映近代史上發生在四個國家的血腥暴行，配合行動表演，是她重要的代表作。1992年她以脫胎於〈步步高升〉和〈過眼雲煙？〉的一件〈老梯子〉裝置作品，獲選為「台北現代美術雙年展」的六位獲獎者



198. 蕭麗虹,〈Roses for Hong Kong〉, 1997, 複合媒材裝置, 圖片版權：蕭麗虹提供。

之一，自此之後的展出作品便以大型裝置為主。1997年她為香港回歸中國所作的〈Roses for Hong Kong〉，以及近年來其他互動式的觀念性裝置作品，都一再顯示她對國族、社會與人權的無限關懷。

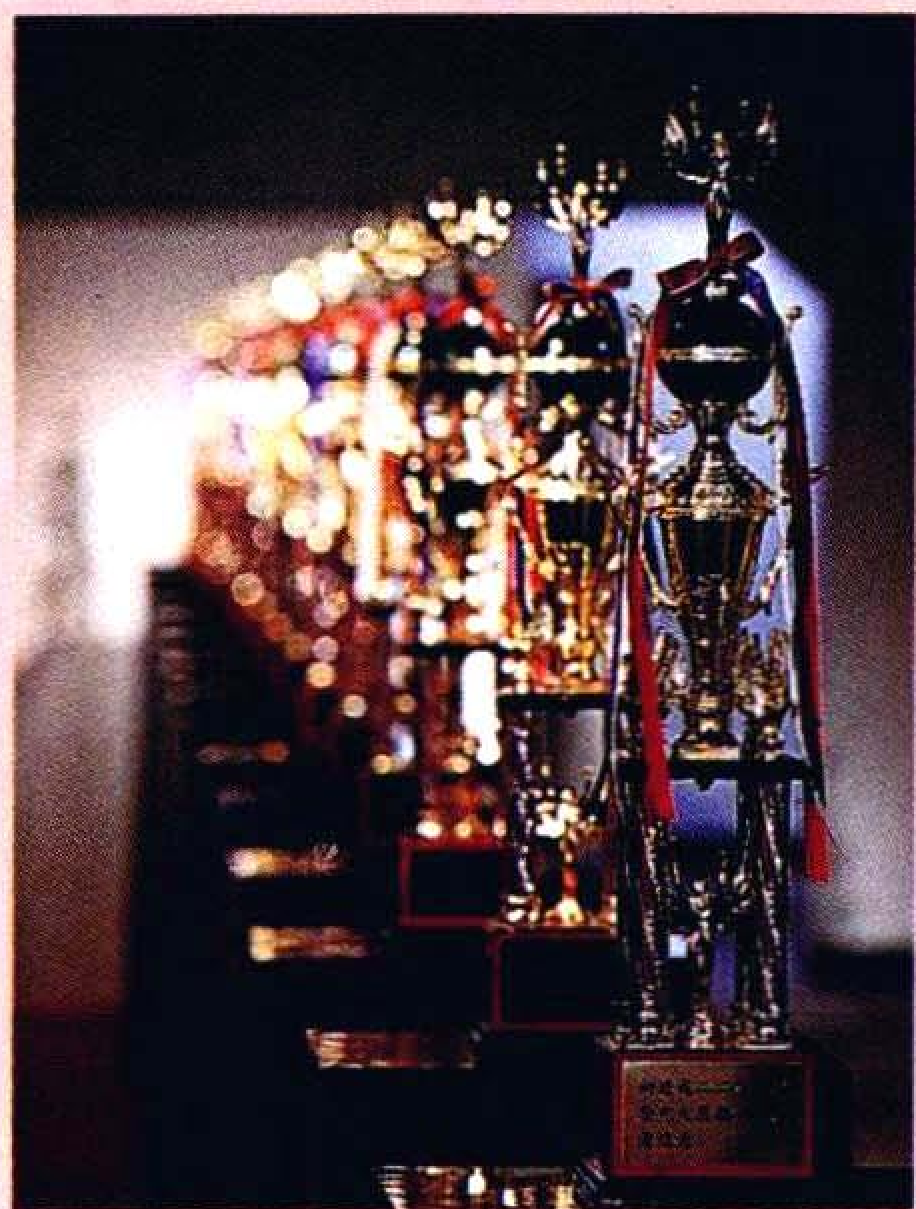
林珮淳(屏東縣，1959-)曾獲得美國中央密蘇里州立大學藝術碩士，日後赴澳洲獲得國立沃隆岡大學藝術創作博士學位，返國後活躍於教育圈及藝術界。從早期的半自動性技法的有機抽象，發展到1995年〈相對說畫系列〉以油畫配合刺繡巨幅複合繪畫，始透露較明顯的女性主義傾向。日後無論是〈安全窩〉、(迷宮)、〈骰子〉或〈經典之作〉系列，以及反映「二二八事件」的〈黑牆、窗裡與窗外〉和〈向造成台灣歷史大悲劇的當局者致意〉，充分展現她刻意訴說女性主義立場的企圖心。林珮淳多變的風格，至2000年推出的〈回歸大自然〉系列，又一變回自然生態的關懷者，藝評家陳香君稱她是：藝術家的女性主義關懷，在自然生態保育上找到了出口。【註73】



199. 林珮淳,〈相對說畫系列〉, 1995, 油畫、布上刺繡, 400×270公分, 圖片版權：林珮淳提供。



200. 林珮淳,〈骰子〉, 1998, 壓克力板上刻字, 120×120公分, 圖片版權：林珮淳提供。



201. 林珮淳,〈向造成台灣歷史大悲劇的當局者致意〉, 1998, 綜合媒材裝置, 圖片版權：林珮淳提供。

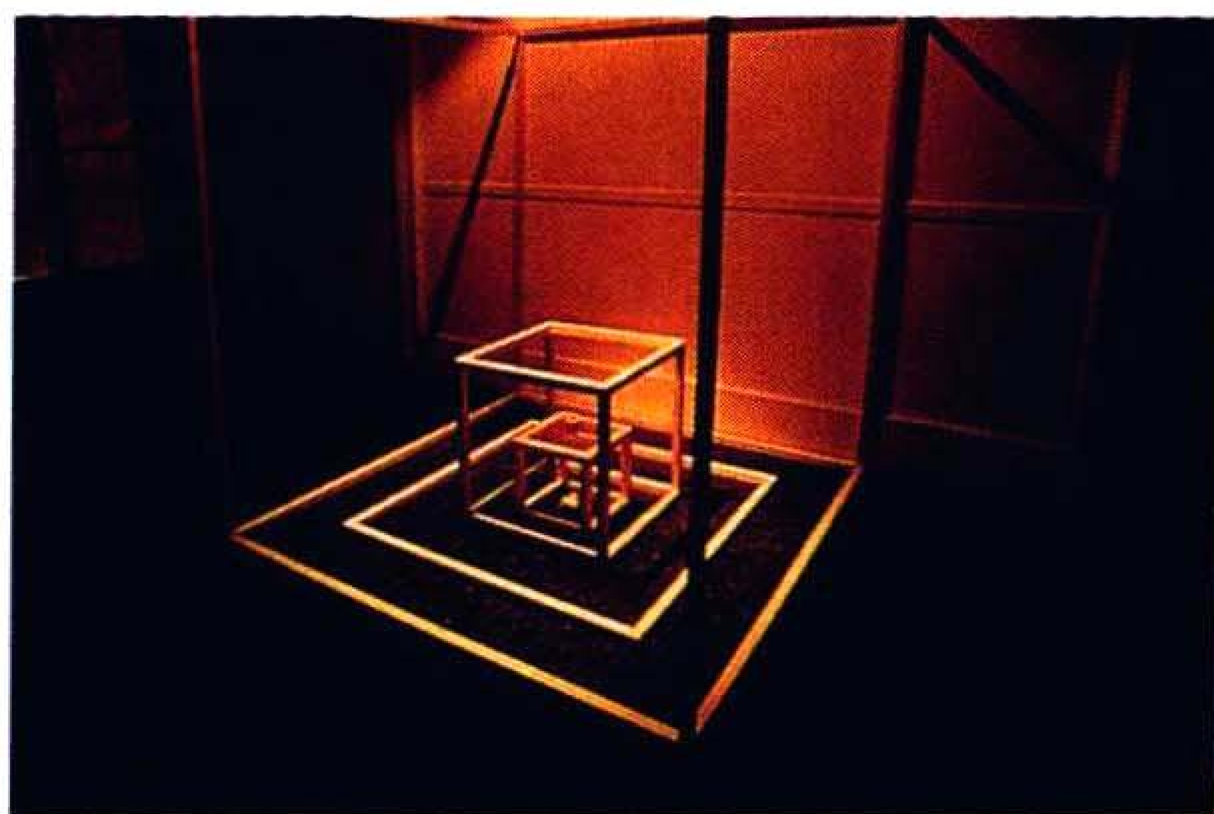


202. 林珮淳,〈兒童樂園迷宮〉, 1998, 複合媒材裝置, 240×240公分, 圖片版權：林珮淳提供。

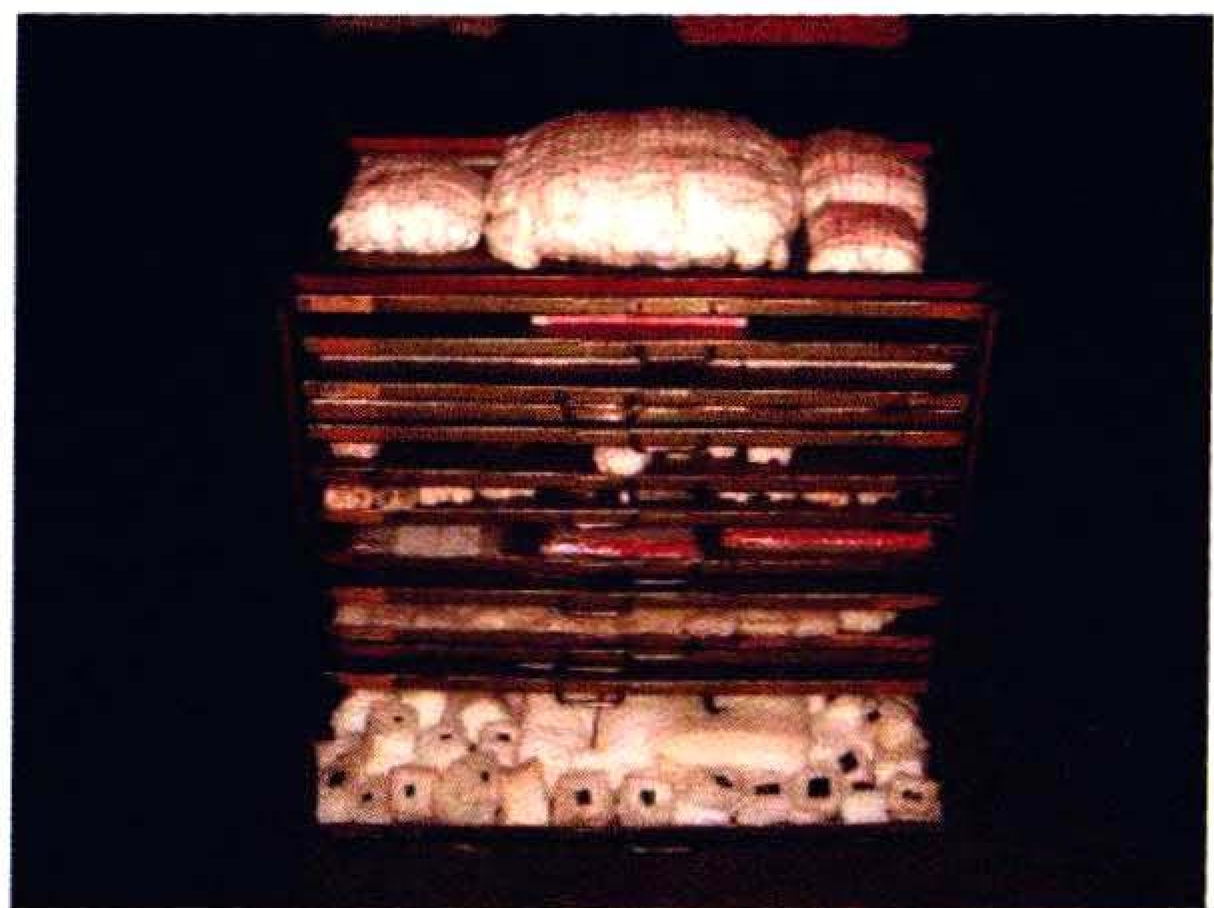
台灣當代女性藝術家從自身和社群的關係出發，探討自身存在並與他人互動的作品數量相當多，例如：林逸青（1965-）的〈虛擬2000年之三－美麗新世界〉，像是神秘宗的拜物道場；魏雪娥（1969-）的〈內心的最底層〉與楊慧菊的〈觸診房〉系列裝置作品，顯示當代人生活現實裡複雜心理狀態中的焦慮空間；潘娉玉（台北，1970-）的〈暗戀〉與林冬吟（台中，1966-）的〈屋〉，是女人戀情和家的私密場域；周文麗的〈"十" Path〉，顯然有西方宗教祭壇的犧牲暗示；林蓓菁的〈遊、移行、走〉和梁莉苓在曠地裡張起的一件霓彩衣叫做〈無〉，充分彰顯新一代女性自戀與虛無的兩極化拉鋸的心理情境；自學出身的蔡瑛瑾（1958-）以家用器皿改造的〈女書〉、蔡淑惠的〈心〉、羅秀玫以布縫製的〈心肝〉，都是女人身份認同過程中的掙扎和再確定；陳慧如（台南，1964-）的錄像裝置〈浮生三部曲〉與李思慧（1980-）的〈五體不滿足〉，分別以影像和改造娃娃表現當代解構人生的虛幻和肢離破碎的現實；顏秀如（1978-）如祭壇般的〈神仙秘事睫〉，以及張金蓮（台北，1958-）的〈花飛花非花〉，都是從創作者個人的角度尋找和社群關係定位的心靈探索作品。



203. 林逸青,〈虛擬2000年之三－美麗新世界〉, 2000, 混合媒體空間裝置（玻璃箱、鏡子、電腦合成照片、羽毛）, 圖片版權：林逸青提供。



204. 魏雪娥,〈內心的最底層〉, 1994, 複合媒材裝置, 圖片版權：黃海鳴提供。

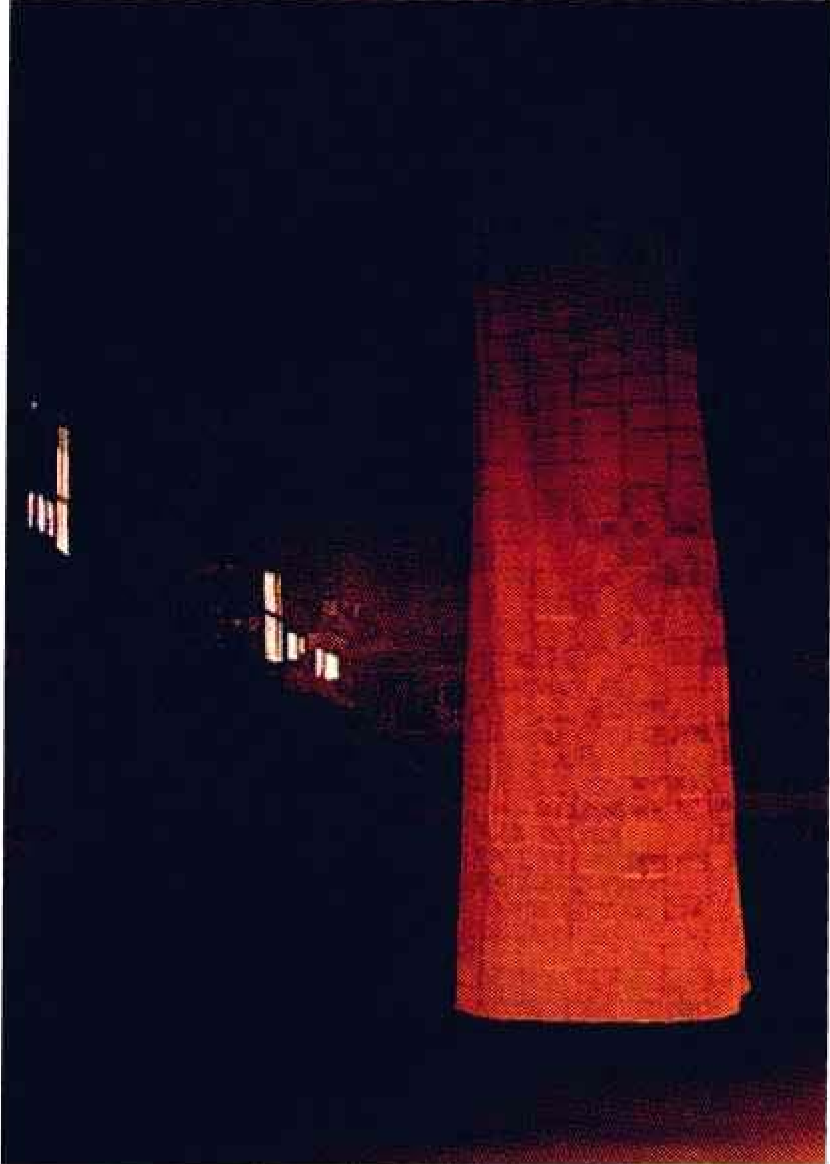


205. 楊慧菊,〈觸診房〉系列(局部), 1998, 複合媒材裝置, 圖片版權：黃海鳴提供。

張杏玉（1971-）是2000年以後崛起的新銳藝術家，她藉用童話故事的符號及傳統台灣習俗的婚嫁儀式，以比喻或轉喻的手法，更精確地指向女性和愛情與婚姻的制式化關係。她在2000年的〈良人〉系列、〈麵包與愛情II〉、〈麵包與愛情III〉系列作品中，顯現女性身陷



206. 潘娉玉,〈暗戀〉, 1998, 複合媒材裝置, 圖片版權：潘娉玉提供。



207. 林冬吟,〈屋〉, 1999-2000, 茶包、膠, 383×68×68公分, 圖片版權：林冬吟提供。



208. 周文麗,〈"十" Path〉, 1999, 複合媒材裝置, 圖片版權：周文麗提供。



209. 林蓓菁,〈遊、移行、走〉, 1997, 複合媒材裝置, 圖片版權：林蓓菁提供。



210. 梁莉苓,〈無〉, 1997, 複合媒材裝置, 圖片版權：梁莉苓提供。



211. 蔡瑛瑾,〈女書〉, 2000, 綜合媒材裝置, 圖片版權：高雄市立美術館提供。



212. 蔡淑惠,〈心〉, 複合媒材裝置, 圖片版權：蔡淑惠提供。



213. 羅秀玫,〈心肝〉, 2000, 布料裝置, 圖片版權：富邦藝術基金會提供。



214. 陳慧如,〈浮生三部曲〉,2001 , 錄像裝置, 圖片版權：陳慧如提供。



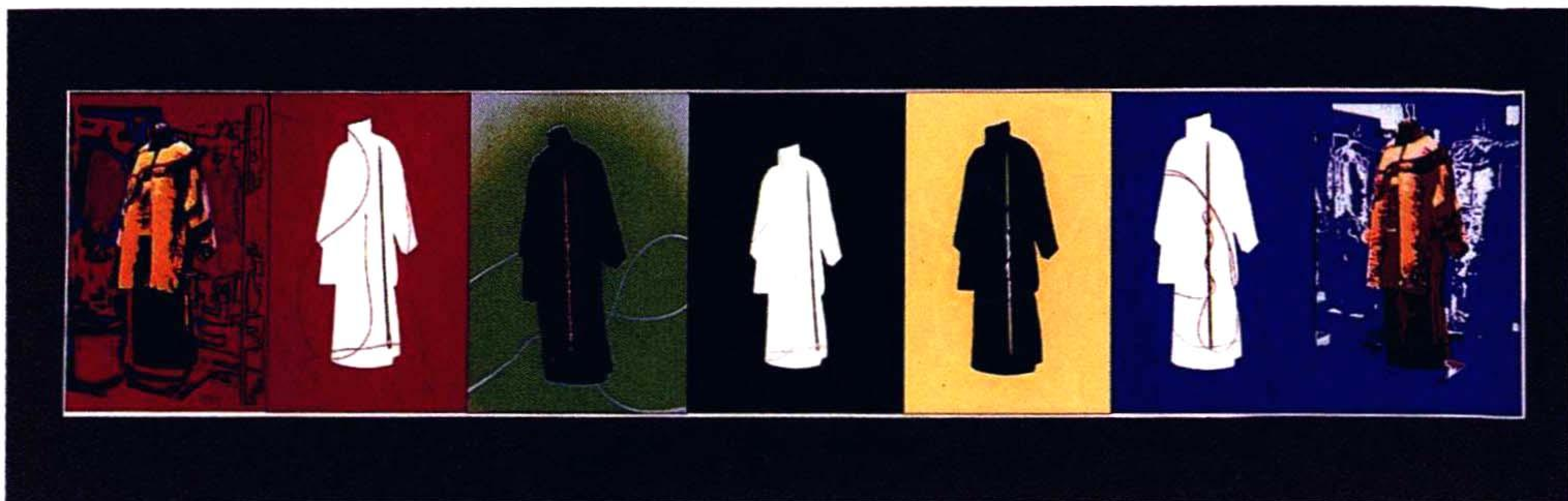
215. 李思慧,〈五體不滿足〉, 2002, 複合媒材裝置, 圖片版權：李思慧提供。



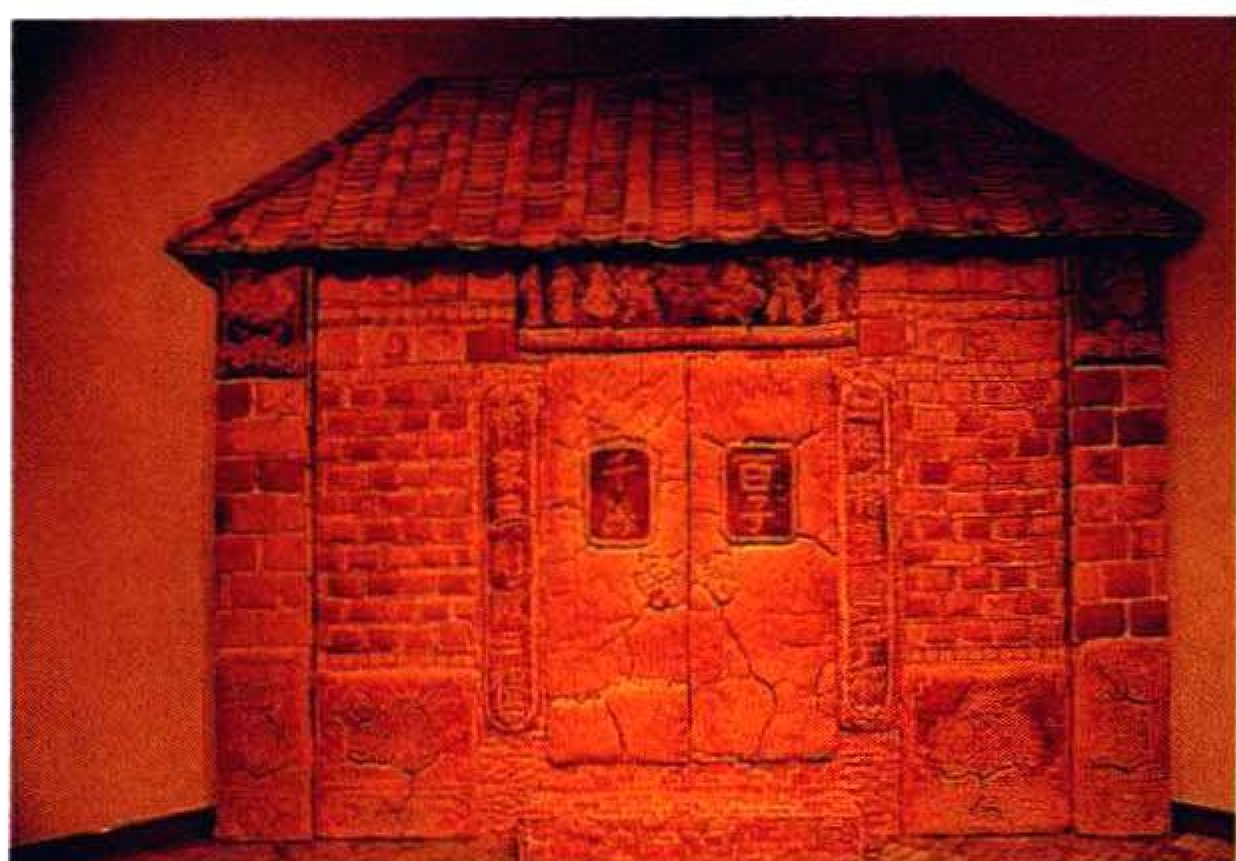
216. 顏秀如,〈神仙秘事睫〉, 2002, 複合媒材裝置, 圖片版權：顏秀如提供。



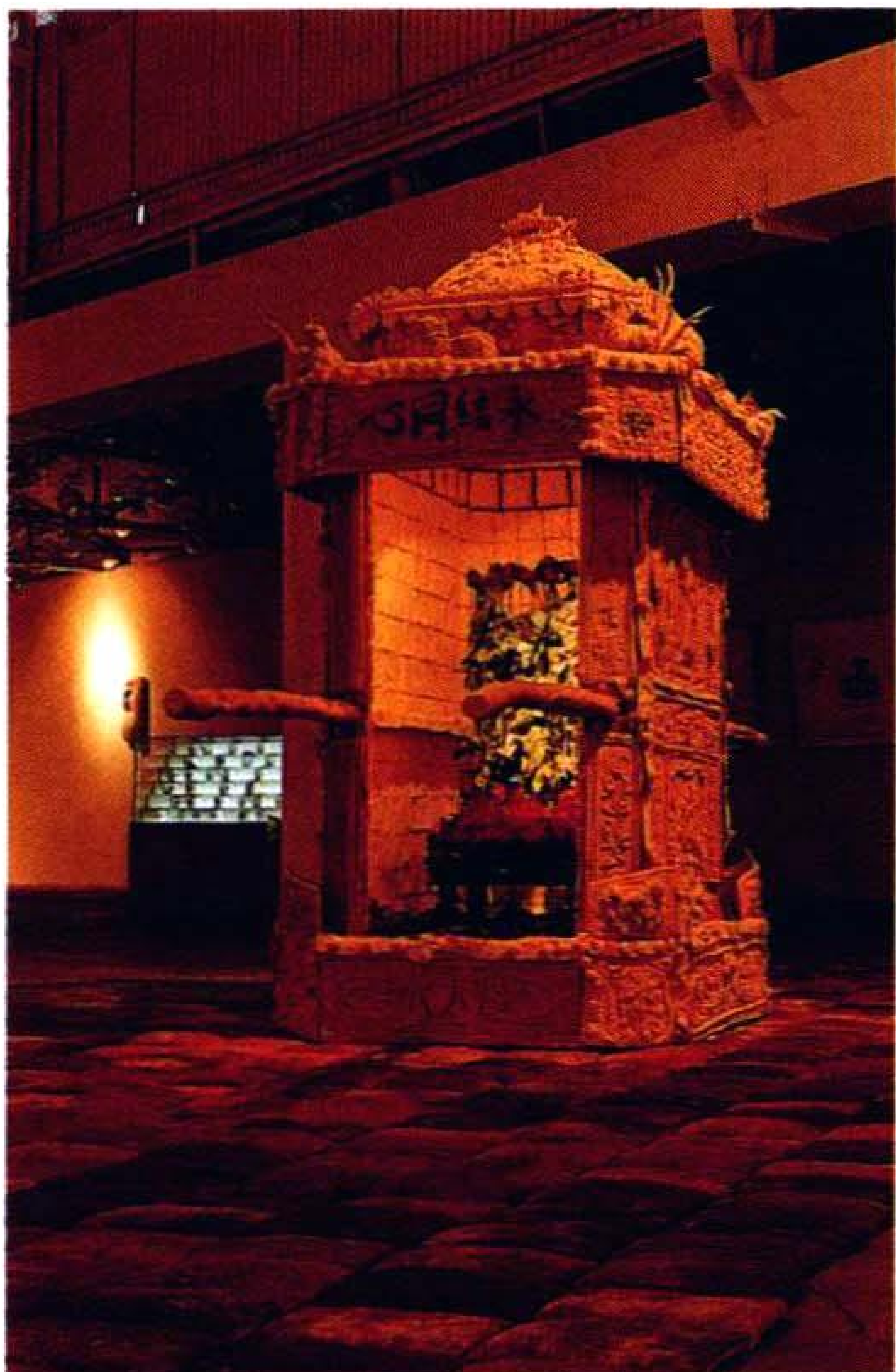
217. 張金蓮,〈花飛花非花〉, 2002, 複合媒材裝置, 圖片版權：張金蓮提供。



218. 張杏玉,〈傳統美德〉, 2000, 複合媒材, 圖片版權：張杏玉提供。



219. 張杏玉,〈麵包與愛情II〉系列, 2001, 複合媒材裝置, 圖片版權：張杏玉提供。



220. 張杏玉,〈麵包與愛情III〉系列, ,2001, 複合媒材裝置, 圖片版權：張杏玉提供。

其中的矛盾、掙扎與突破。張杏玉在創作自述中解析她的作品和「儀式性」的關係：

「『良人』，以裝置的型態作為藝術的呈現，利用吐司麵包做的囍門與白紗做的傳統服飾，藉著將這兩組物體，以介於「傳統—現代」之交相對比方式來儀式化地陳列與擺置，以比喻性地傳達社會傳統賦予婦女婚姻、生殖和家務美德使命及其背反，並試圖將女性對這些價值可能的感受予以圖像化。.....表現在作品中，如『麵包與愛情』系列作品中的『迎娶進程』，或是『良人』作品中加大的蘋果麵包與加長的新娘禮服，其皆暗示了某種『行進、前進的進程』，而這種進程在許多信仰活動中是很常見的；而花轎中關於麵包、紅毯的象徵，在在凸顯了這種儀式性在現實世界中的映照與痕跡。」【註74】

張杏玉在她2001年的〈膚賦〉系列作品中，則以轉喻的手法處理女體和女性身份認同的關係，她是女性藝術家中極少數者，以文字直指女體/主體的儀式性議題，她在創作自述中指陳：

「它們有著印記、烙痕的紋身意象，這種「紋身」式的圖案表現早已有其文化上的儀式性意涵——如同台灣原住民的黥面傳統，表



221. 張杏玉,〈膚賦〉系列, 2001-02, 攝影, 圖片版權：張杏玉提供。

徵了由孩童過渡到成人的階段，甚至也表達了某一特定階級的位階與屬性；.....「膚賦」這一系列作品，將這看似三度空間的刻花雕塑或是一件器皿的物件直接地投影在成熟女人的身體表面，其初步的印象乍看之下僅是巧妙地運用了女人身體與器物間的相似性，實際上，卻是欲以一種既反諷又解構的方式來探討、延異並移轉了作為第二性的女性知覺身體—主體，並將之主觀地延伸至作為女性身體作為物件—客體的戀物情結議題。如果說這種身體實屬於某種情慾思維的物質中心，器物化的意象則邊際化了這種情慾的炙熱的蕊心，於是，這裡面將存在著某種「中心／邊際」關係的翻轉，將原本只是邊際部分的擴散、蔓延，最終或也吞食了核心。」【註75】

劉世芬(台北，1964-)於1988年崛起於台灣當代藝壇，自此成為各類媒體紛紛報導的特殊「異象」。一位18歲就考進榮民總醫院長期在開刀房工作的專業護士，卻因為她在1996年獲選入台北市美展的一件〈119種閱讀心音的方法〉複合媒材作品，被日本享譽國際的策展人南條史生相中，選入1998年台北雙年展之後，她以真實人骨加上絲襪縫製的皮膜，放置在不鏽鋼的一排手術檯上，配合她畫在醫學教科書上的素描，因這件作品而一鳴驚人、一炮而紅，連續獲邀參加1999年英國利物浦的第一屆雙年展，2001年是威尼斯雙年展台灣館參展藝術家之一，隨即獲邀參加佛羅倫斯雙年展的展出，成為台灣當代藝壇短期內曝光率最高、成名最快的藝術家。然而，經歷這一切殊遇的劉世芬，仍堅守全職護士的崗位，以醫療世界作為她創作靈感的泉源，而利用她所有業餘的時間，全心全意投入藝術創作，經營她的另一項專業的身份—藝術家。



222. 劉世芬,〈119種閱讀心音的方法〉, 1996, 複合媒材裝置, 圖片版權：劉世芬提供。



223. 劉世芬,〈爸比的饗宴〉, 1998, 複合媒材裝置, 圖片版權：劉世芬提供。

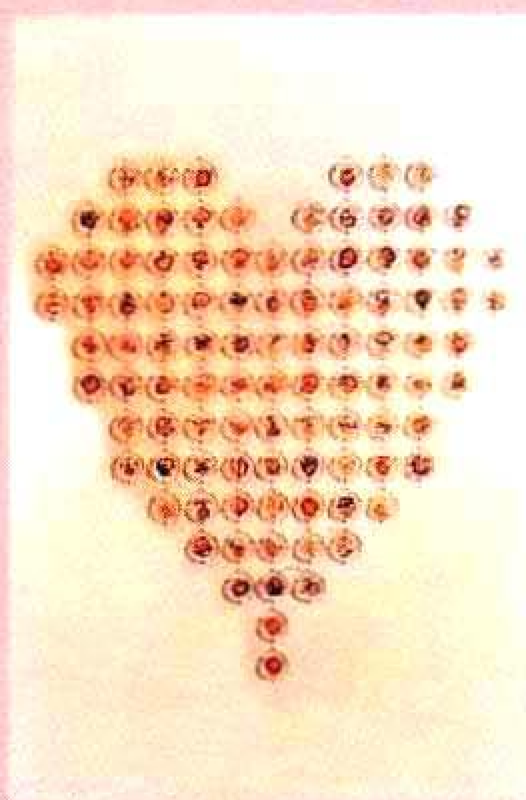


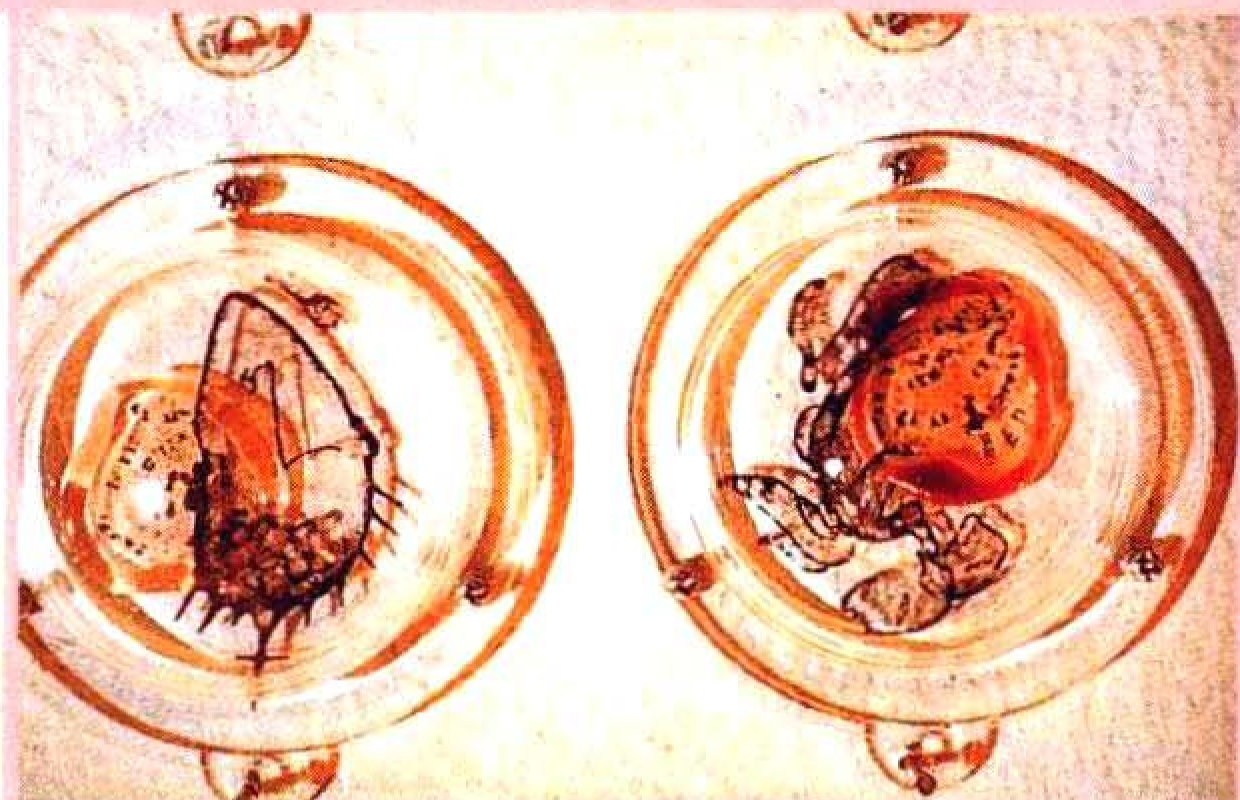


224. 劉世芬,〈膜與皮的三維詭辯〉(局部), 1998, 複合媒材裝置, 圖片版權：劉世芬提供。



225. 劉世芬,〈影子和他/她的舌頭〉(局部), 1999, 複合媒材裝置, 圖片版權：劉世芬提供。





226. 劉世芬,〈99種關於愛情的基因圖譜〉(右：局部), 2000, 複合媒材裝置, 圖片版權：劉世芬提供。





227. 劉世芬,〈99種關於愛情的基因圖譜一戀人的眼球〉(左)局部、(右)入口, 2001, 複合媒材裝置, 圖片版權：劉世芬提供。

1998年劉世芬以全身人骨架製作的〈爸比的饗宴〉，已經很清晰地呈現她女性主義的立場，譏諷男性社會將女體視為生育及傳宗接代的工具，反將男性骷髏配帶人工陽具，放在巴洛克式的豪華餐桌上成為女人的饗宴。同年的〈膜與皮的三維詭辯〉與1999年的〈影子和他/她的舌頭〉，絲襪縫成的人工皮膜顯然是她的作品材質的特色。2000年版的〈99種關於愛情的基因圖譜〉真正是劉世芬自己的基因圖象，發展到2001年參加第49屆威尼斯雙年展的版本〈99種關於愛情的基因圖譜-戀人的眼球〉，用的是她自己的心臟的核磁共振圖象，透過電腦和她的裸體影像結合，成為暗室中忽明忽滅的戀人眼光。劉世芬的藝術世界是21世紀創作新型式的啟示，她從插畫、平面設計、散文寫作、繪畫到觀念性的裝置藝術，多方位發展她跨領域的藝術表現，特別是結合醫療科技的視象與個人藝術創作的情境，使她以一位先驅者的姿態而受到各界的矚目。

新生代的女性藝術家在1990年代打開另一種的局面，主要從「觀念」及「媒材處理」兩方面發展，採取開放的對話方式，不但從歷史中重新挖掘和建構新的詮釋或立場，而且多重地選用全球各族裔文化間相異的特質，訴諸於她們自己的當代生活經驗，不斷拼湊、媒合、重組、再生，有時也將性別課題也考慮在內。吳瑪俐、湯皇珍是這類藝術的先驅者，結合表演與跨領域創作方式，帶動了多元化的發展方向。陳慧嶠、謝伊婷、魏雪娥、蔡海如、王德瑜、羅秀玫、林宜穎、潘娉玉、陳慧純、許淑眞、梁莉苓....等這些新生代的女性藝術家，她們漸漸擺脫女性集體互動的儀式化型式，更直接面對、探索材質本身的可能性。這一代女性創作者賦予媒材本身的特殊意義，是以她們主觀的詮釋爲創作主體，有無儀式化的行爲參與，其實並非她們創作的重要考量。

新一代女性藝術家傾向結合表演的型式，將儀式抽象化，脫離宗教的典型，更強調作品對人類心理、行爲模式和環境互動關係的探討。她們賦予媒材本身具有儀式化的意義，而不是將媒材用來構成進行儀式的條件。這種間接將作品儀式化的表現手法，顯示新一代的女性藝術家更關心自我存在的意義。她們將昔日女性命運被擺佈及被迫演出的角色，轉變成支配命運與導演的角色，突顯了新一代女性藝術家強烈的自主性。她們往往在非傳統性的新媒材領域之

中，並駕齊驅和男性同輩競爭，因爲新媒材對男女性別而言，同樣都沒有歷史累積的資源可用，所以女性只要積極發揮自我，和男性一樣可以獲得出人頭地的機會，就像西方在1980年代不乏女性藝術家，在電子媒體及錄影藝術領域達到成就斐然一般。

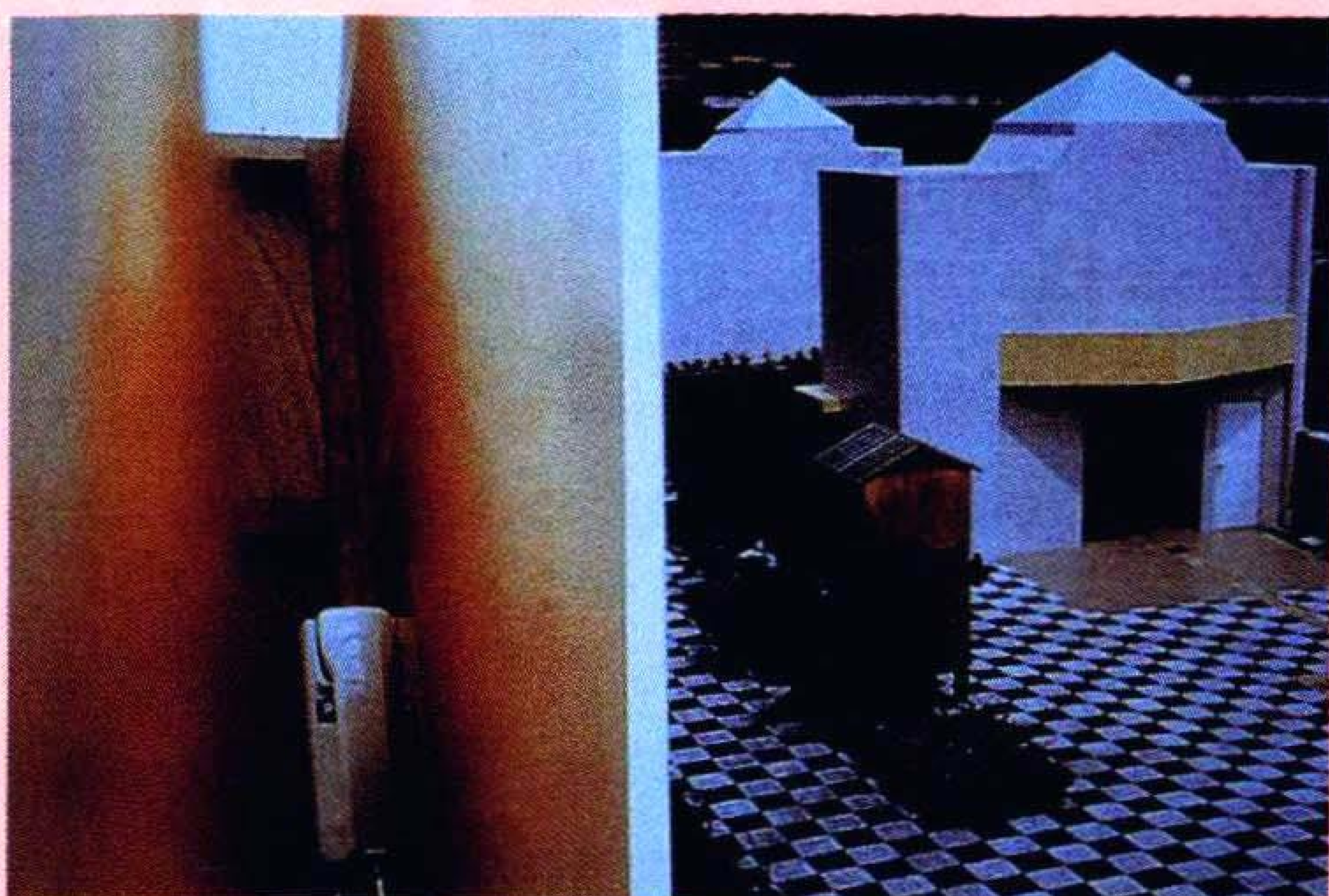

228. 湯皇珍，〈回家〉，複合媒材裝置，圖片版權：湯皇珍提供。

湯皇珍（台北，1958-）畢業於師範大學美術系及巴黎第八大學造型藝術系，1990年代初期返回台灣後，成為台灣替代空間發展觀念及行動藝術的主要帶動者之一。大多數湯皇珍的作品都需要觀眾的身體參與，因此和「動態」與「時間」發生不可分割的關係。

從巴黎學成返國後，湯皇珍在美術館及替代空間一系列的展出作品，通常都很難立即理解。她1995年在台南所作的〈回家〉，是回溯母親回娘家之旅，算是比較容易理解的一件作品。其他無論從巴黎到台北，台北到巴黎的展出，例如〈你說我聽〉的台北版和巴黎版，或者台北、北京、台北伊通公園之間的〈我去旅行〉系列，都不是觀眾可以從旁觀看便能心領神會的。而且由於觀眾必需現場參與的時效性，最後留下的便是一些記錄照片的圖象文本檔案，也是湯皇珍創作觀念執行過程的記錄，而非她創作最終的產品成果。藝評家/策展人黃海鳴對湯皇珍設計觀眾參與她的創作曾有以下的分析：

「觀眾被要求去與這些元素（筆者按：指語言元素）做實質的交往-接觸、變形、移位，並在路線中將經歷反覆、抉擇、交換、懸疑、驚訝.....的身心變化。這行動一方面本身就是存在時間的展開，也一方面是賦與意義及完成大『敘事文段』的實質過程，在此閱讀、存在、創造同時完成。也許真正對全文的閱讀是在回家路上的回想中才完成，也就是透過回想、比較、組織才能將其中的發展邏輯找出來。」【註76】

湯皇珍的創作觀係以荒謬行止的選定與執行為出發點，驟然生成於時空相互並置的參照中，她的目的是為了喚醒人們對自身所處環境的自覺。




229. 湯皇珍,〈你說我聽－台北〉, 1998, 複合媒材裝置, 圖片版權：湯皇珍提供。

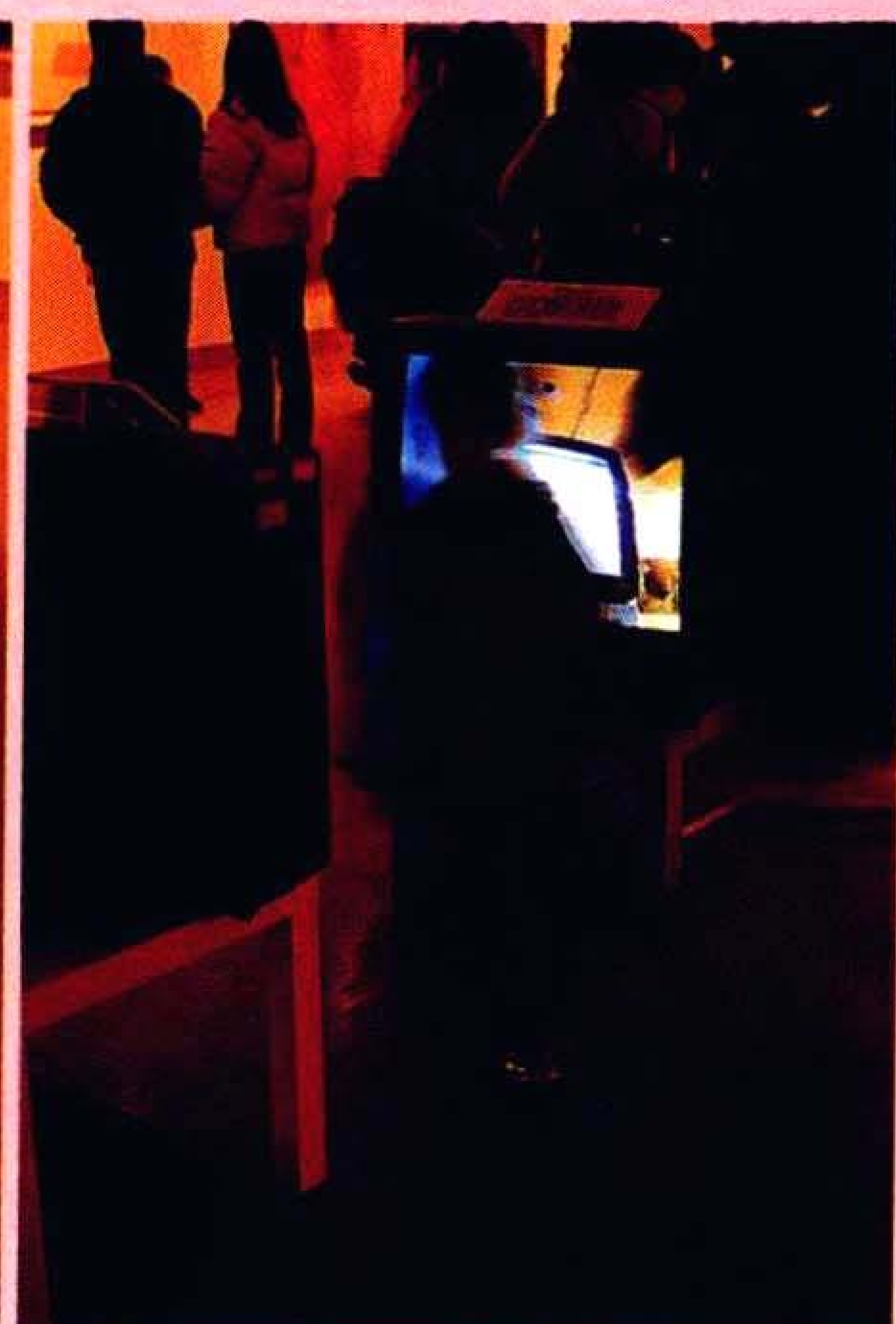


230. 湯皇珍,〈你說我聽－巴黎〉, 1998, 複合媒材裝置, 圖片版權：湯皇珍提供。

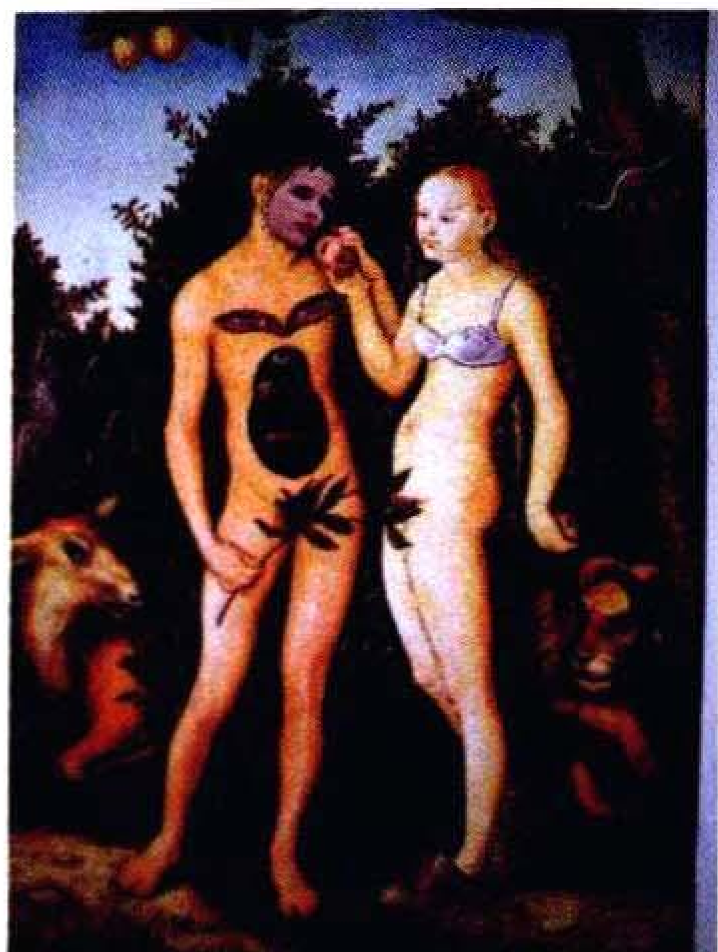



232. 湯皇珍,〈我去旅行－千禧伊通逍遙遊〉, 2000, 複合媒材裝置, 圖片版權：湯皇珍提供。

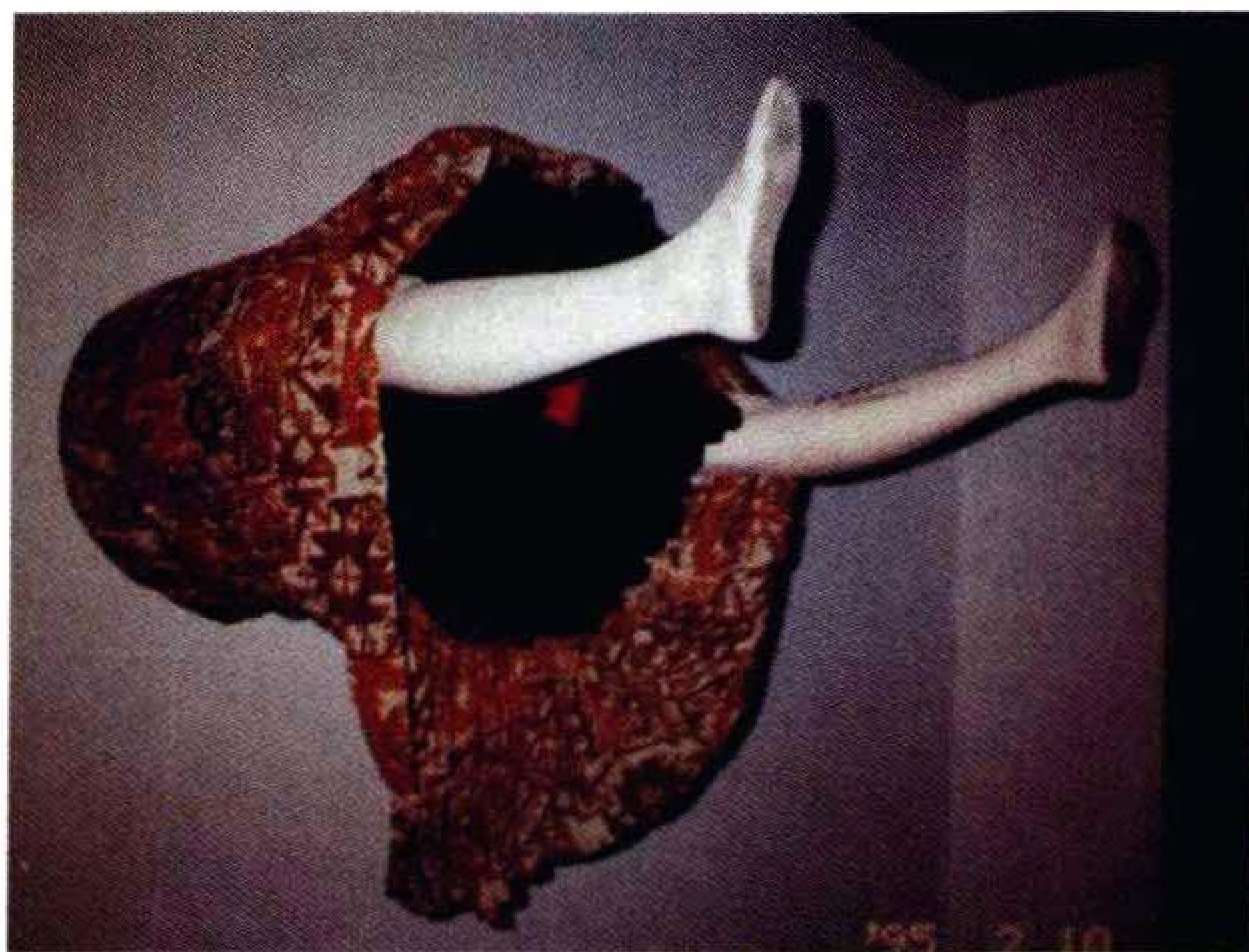




231. 湯皇珍,〈我去旅行－北京〉, 1999, 複合媒材裝置, 圖片版權：湯皇珍提供。



233. **蔡海如，〈亞當與夏娃〉**，1994，紙，21.2×29.7公分，圖片版權：蔡海如提供。

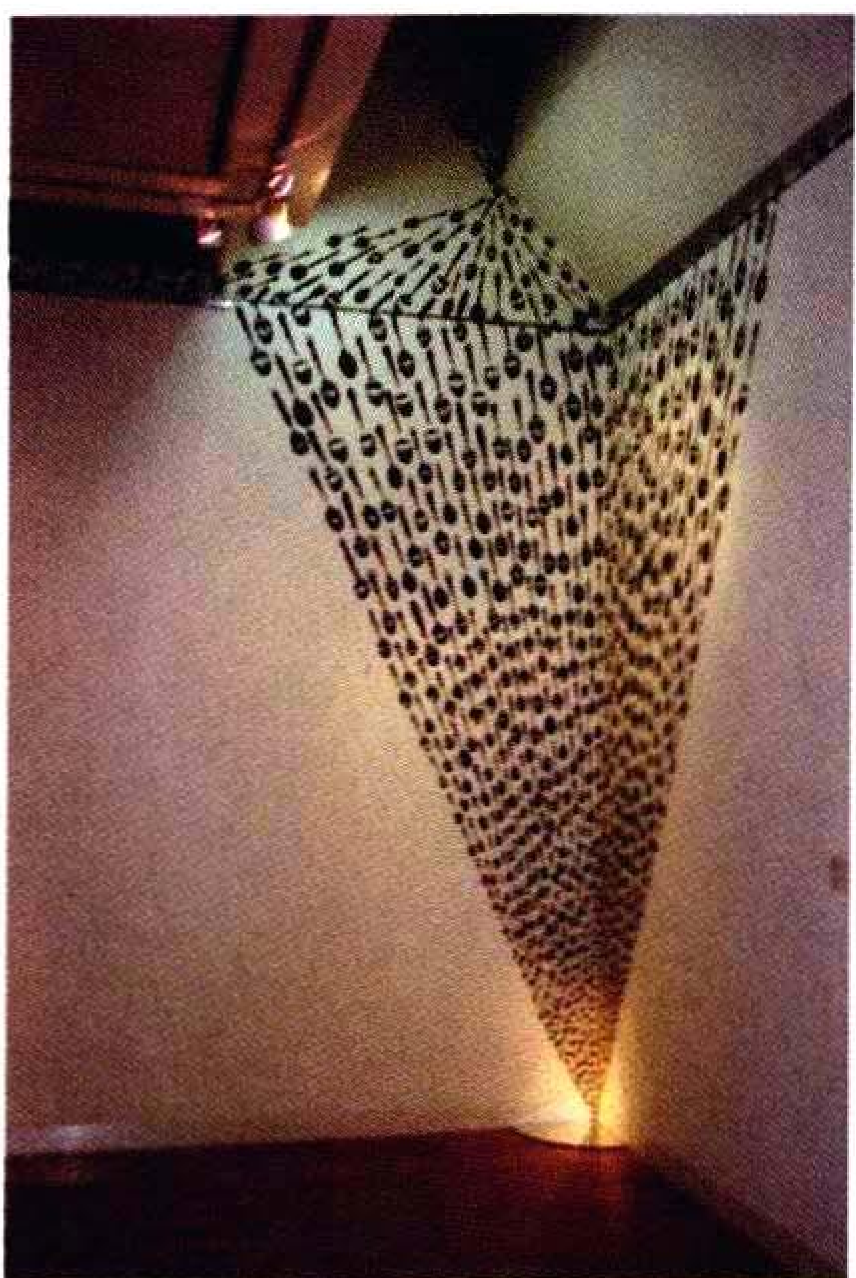




234. **蔡海如，〈回家探望〉**，1995，綜合媒材裝置，圖片版權：蔡海如提供。



235. **蔡海如，〈危險地帶〉**，1996，綜合媒材裝置，圖片版權：蔡海如提供。



236. **蔡海如，〈湯匙系列（三）〉**，2000，綜合媒材，圖片版權：高雄市立美術館提供。

蔡海如（台北，1967-）曾經就讀於銘傳商專的商業設計科，後轉學至國立藝專美術科畢業，1991年赴法國進修，1994年返台後加入當時新成立的替代空間「新樂園藝術空間」，成爲維續新樂園營運至今的重要成員之一。蔡海如旅法時期的紙上作品，例如〈亞當與夏娃〉便已顯示她的女性主義立場。1995年的〈回家探望〉，她塑造的女體跨開雙腿的下半身場域，提供觀眾將頭部擠入（等於是）女體陰戶的開口位置，猶如探頭進入女性的子宮，此時看到的是一片紅光中自己的鏡像，以及一段文字：你現在進來的方向，和你出生時的方向，剛好是相反的。【註77】1996年以湯匙爲符號建構的〈危險地帶〉，一直發展到2000年〈湯匙系列（三）〉，逐漸形成她的主體風格。藝評家陳泰松分析她的作品時認爲：「這種使實物變成影像的延伸物、或甚至是衍生物的作法，使我們看到蔡海如對實物與影像兩者的雙重要求：即是苛求影像如實物般栩栩如生，又欲求實物是影像所生（如影歷歷）；這或可稱之為強迫性的模擬（mimesis）。這裡所謂的模擬，便不是一般所說的"外貌的忠實再現"，而是"以物擬物"的符號運用，也就是說隱/換喻的操作。」【註78】

王德瑜（新竹，1970-）畢業於台北國立藝術學院，主修雕塑，日後發展出使用整個獨立空間，並且必需要求觀眾與作品互動的充氣/洩氣的軟雕塑系列。王德瑜在1998年使用布、麵粉、香料、熱風機建構的空間裝置〈作品No.30〉，持續至2001年以塑膠布、聲音、喇叭製作的裝置〈作品No.40〉，以及由塑膠布和鼓風機構成的〈作品No.



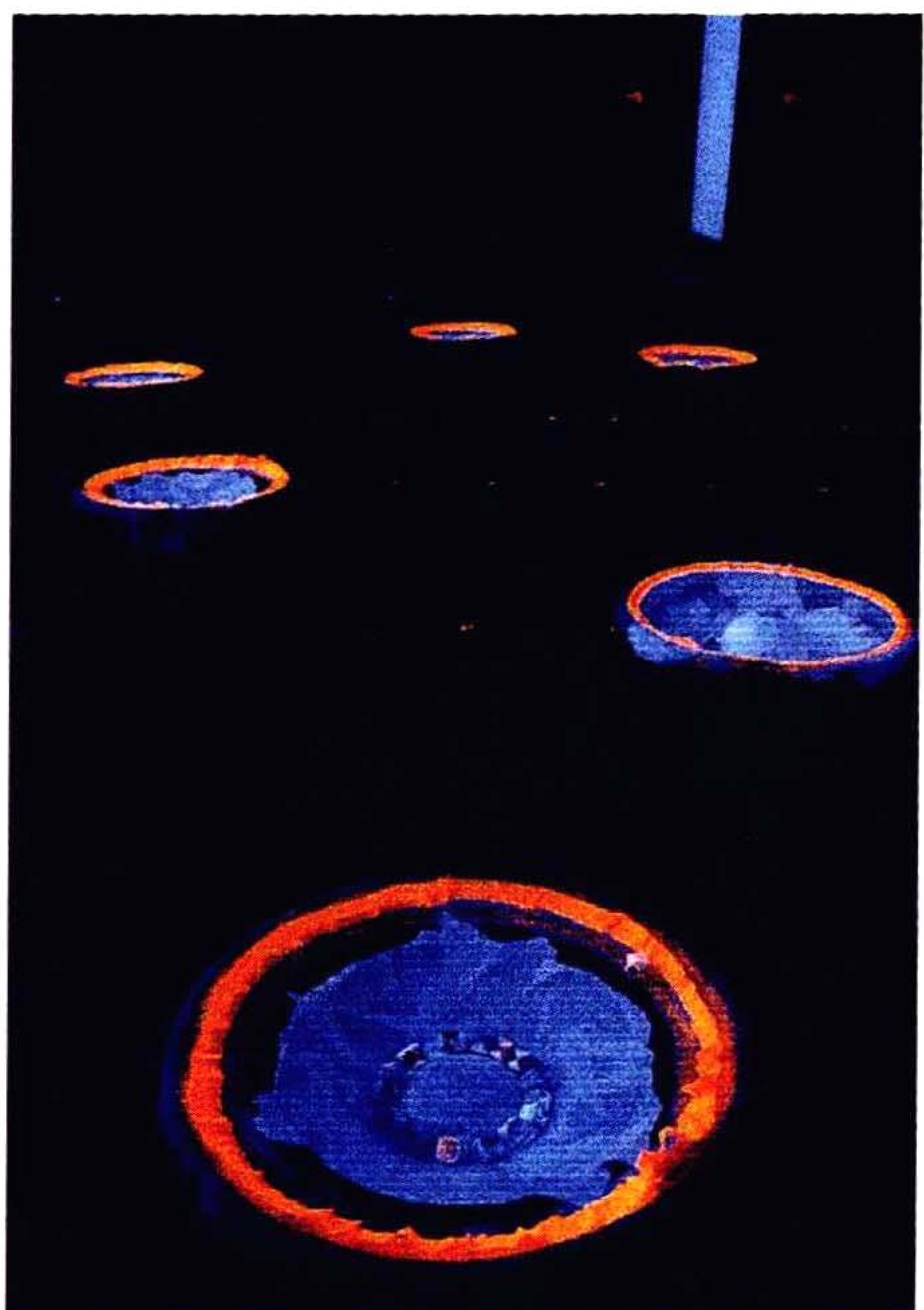
237. 王德瑜,〈作品No.30〉, 1998, 布、麵粉、香料、熱風機裝置, 圖片版權：王德瑜提供。



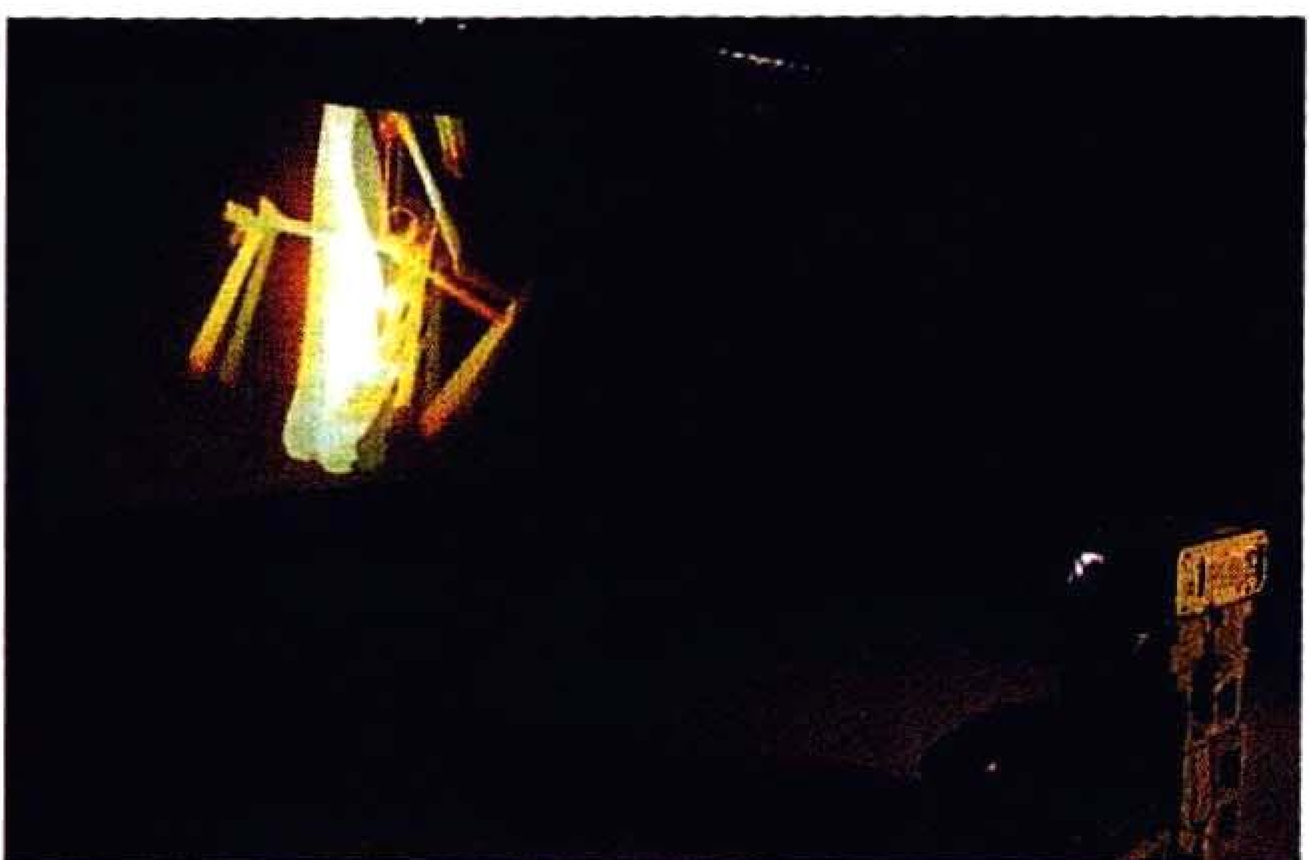
238. 王德瑜,〈作品No.40〉, 2001, 塑膠布、聲音、喇叭裝置, 圖片版權：王德瑜提供。



239. 王德瑜,〈作品No.42〉, 2001, 塑膠布、鼓風機裝置, 圖片版權：王德瑜提供。



240. 陳慧純,〈解脱〉, 1999-2000, 綜合媒材裝置, 圖片版權：陳慧純提供。



241. 陳慧純,〈消逝〉, 1999-2000, 綜合媒材裝置, 圖片版權：陳慧純提供。



242. 許淑眞,〈操作記憶II－強迫性書寫〉, 2001, 錄影裝置, 圖片版權：許淑貞提供。



243. 許淑眞,〈海洋裡的生命密碼II〉(局部), 2001-02, 複合媒材, 圖片版權：許淑貞提供。

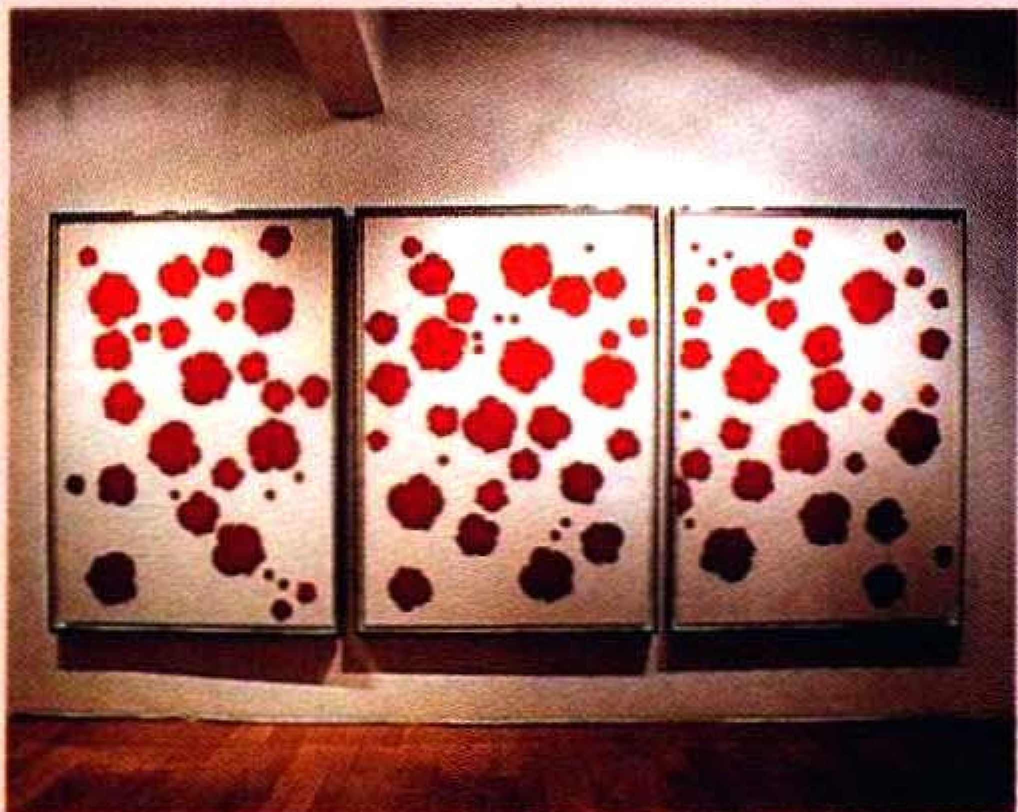
42〉，都必需由觀眾透過肢體和她的作品互動，從參與者的觸覺感受來認知她的創作。陳慧純（台北，1969-）國立藝專雕塑科畢業後赴法進修，獲得漢斯（Reims）高等藝術與設計學院的高等透型表達藝術碩士及漢恩（Rennes）國立藝術學院的數位空間與造型空間碩士學位，她從1999年至2000年所作的〈解脫〉藉由心跳聲音的振動效果使觀眾感覺一種壓力，另一件〈消逝〉則是經由緩慢而重覆播映從清晰漸至模糊、週而復始的投射影片。許淑貞（高雄，1966-）畢業於中華醫事學院檢驗科，曾任高雄長庚醫院臨床病理科醫檢師，嫁作醫師娘後發展出藝術的嗜好，進入高雄師範大學美術研究所，她在2001年所作的錄影裝置〈操作記憶II－強迫性書寫〉，結合了她原本所學醫事病理檢驗的背景。



244. 陳慧嶠，〈你是玫瑰我是針〉（局部），1993，綜合媒材裝置，圖片版權：陳慧嶠提供。



245. 陳慧嶠，〈似停非停〉，1997，綜合媒材裝置，圖片版權：陳慧嶠提供。



246. 陳慧嶠，〈空中的火焰 I、II&III〉，1997，綜合媒材裝置，120×168×6.5公分，圖片版權：陳慧嶠提供。

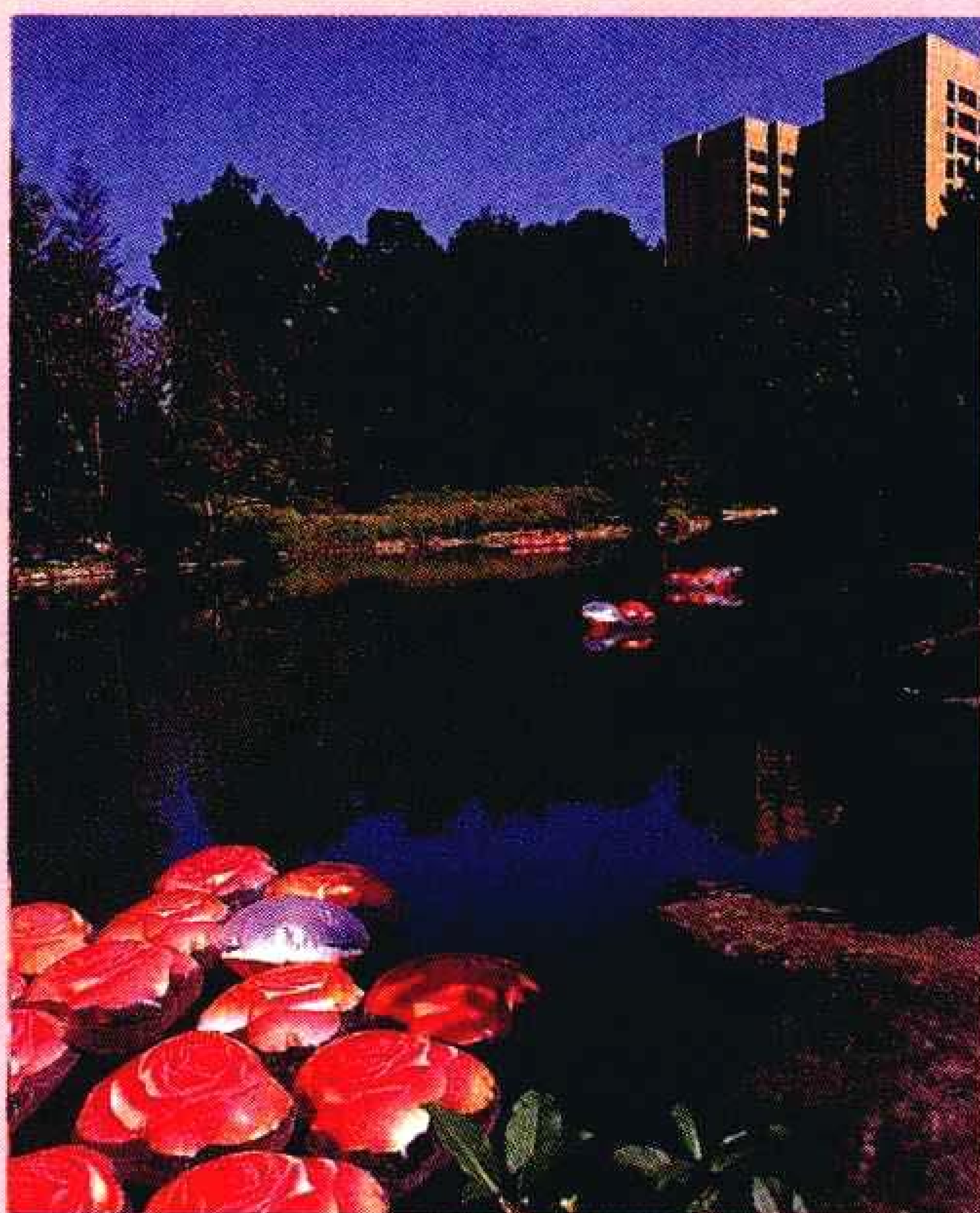
陳慧嶠（淡水，1964-）是伊通公園的原始成員之一，曾受教於莊普、陳愷璜等人。她將身為女性所經常接觸的媒材，如針、絨布、刺繡、乾燥玫瑰花等，一一轉化為聯繫她生活與想像空間的密碼。1993年所作的〈想花心比看花深〉便已看出她對材質選用的敏感度。1997年的綜合媒材裝置〈似停非停〉和同年所作的機器刺繡繪畫〈空中的火焰 I、II&III〉以及一張綿裡藏針的床〈墜入〉，短時間內面對變化多端的各種媒材，更能夠顯示她使用不同材質時的應變能力。她在2000年設計塑膠充氣的花朵〈Time Passes Like flowing Water〉浮在水上，都神奇地轉化了尋常婦女的勞務或日常的瑣碎物品，點



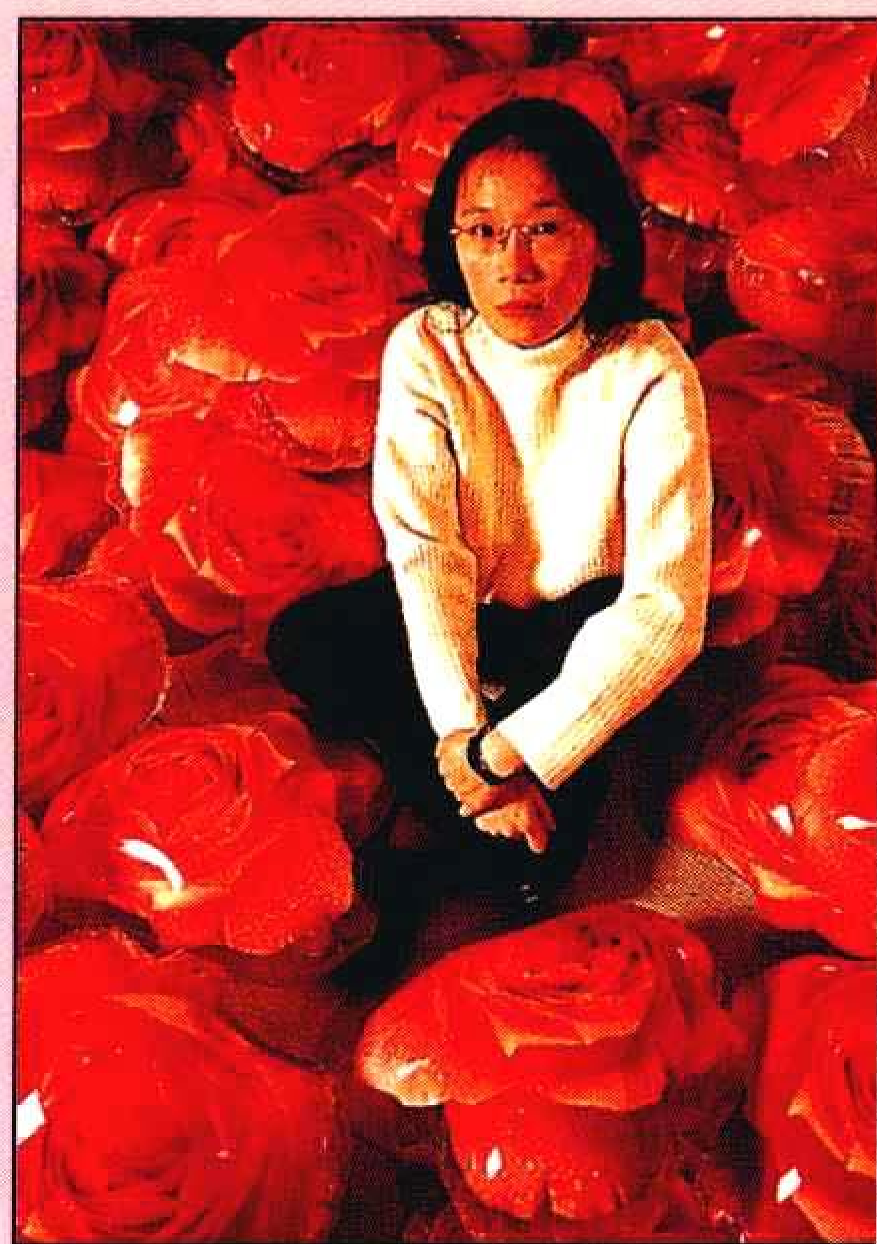


247. 陳慧嶠，〈墜入〉和局部，綜合媒材裝置，圖片版權：陳慧嶠提供。

石成金地塑造了以藝術拜物的心靈祭壇。陳慧嶠作品中的隱喻特質，反映潛意識裡的攻擊與防衛所造成不安的情緒，自然流露出女性生命經驗累蓄的機敏與詭變。



248. 陳慧嶠，〈逝水年華〉，2001，綜合媒材裝置，425×425×50公分，圖片版權：陳慧嶠提供。



249. 陳慧嶠攝於伊通公園。何經泰攝影。

小結

中國漢民族的宗族或家族與個人的關係，一直是中國婦女安身立命的命脈之所在，這種根植於宗族、家族的儀式化人際關係，也就成爲台灣女性藝術家觀照自身存在的心理因素，呈現在藝術創作裡便成爲儀式化的行爲或裝置藝術。這些從婚姻、家庭而至於宗族的人際社會網脈，幾乎是漢民族婦女的集體歷史記憶，無形之中反映在當代台灣女性創作裡。而中國傳統婦女和饗宴儀式之間的愛恨情仇關係，發展到今日現代工商社會普遍外食，一部分女性才總算揮別她們身陷廚房日復一日、年復一年提供全家餐飲的惡夢。

女性藝術家以大自然的萬象爲儀式場域，或以己身置於自然界的儀式化現場，將大自然的能量轉化作爲個人藝術創作的觸媒，展現的是「大地之母」的神奇力量。而女性在一起的治癒力量更是一種超越科學解釋範圍的神秘領域，女性在團體中常常不自知的扮演著治癒的角色，女性集結藝術作品舉行聯展，也會使得女性天生的力量油然而生。

台灣的女性藝術家在1990年代初期的性別意識醒覺，到了中期以後，對性別差異的討論反而進入了衰退期。1990年代下半期出現的新一代女性藝術家，比較關注自身存在的現實環境，比較以自我中

心的角度看待她們身份認同的問題。換言之，她們普遍比先前幾代的女性藝術家更加「自戀」許多，她們不只追求個人心理/心靈層面的充分滿足，還將私密性的個人符號，以隱喻、轉喻、換喻的手法，將之圖騰化爲普世的價值，甚至作爲行銷的手段或工具。

新生代的女性藝術家充分顯露她們對媒材的敏感度，在1990年代主要從「觀念」及「媒材處理」兩方面發展，她們採取開放的對話方式，不但從歷史中重新挖掘和建構新的詮釋或立場，而且多重地選用全球各族裔文化間相異的特質，訴諸於她們自己的當代生活經驗，不斷拼湊、媒合、重組、再生，所以性別的課題也只是選項之一種。任教於美國耶魯大學的女性主義華裔學者孫康宜在她的《耶魯、性別與文化》一書中指出：

「如何實現自我乃今日女權主義者追求的目標。在追求自我肯定的過程中，女人發現她們既可以擁有事業，也可以保有婚姻，既能發展人性的潛力，也能發揮女性的魅力。而且她們不再成為男性的一種『修辭譬喻』，而是擁有社會主體性的『思想女人』。總之，她們所宣揚的是：『尊重自我的選擇意願，勇於在生活中嘗試。』尤其重要的是，與過去的激進態度不同，現在的『新生女性』不以顛覆父權為宗旨，因為她們已超越了性別(gender)的二元對立界限。」【註79】

台灣自1990年代末期以來女性運動失去了當年身在反對黨的舞台，目前只有一小撮藝術家還在堅持以藝術作爲改造社會的動力。然而，新生世代有更多的女性藝術家逐漸獲得出人頭地的機會，她們卻反而轉向以內視的途徑去探索自己的心靈。集體的儀式化行爲，只是藉彼此的力量來增強主題訴求的效果而已。

註解：

註1 何政廣，〈十年來台北美術動向與美術館導向〉，《台北現代美術十年（一）》，台北:市立美術館，1993，p.99。

註2. 高千惠，《當代文化藝術澀相》，台北：藝術家出版社，1996，p.9。

註3. 蕭瓊瑞，〈解嚴前後台灣地區美術創作主題的變遷－從「雄獅」與「藝術家」兩雜誌的畫展報導所作的分析〉，《中華民國美術思潮研討會論文集》，台北:市立

美術館, 1991, p.176 。

註 4. 倪再沁, 〈1993 年論述：陸蓉之「中國女性藝術的發展與啟蒙」〉, 《藝術家－台灣美術：細說從頭二十年》, 台北:藝術家出版社, 1995, pp.199-200 。

註 5. 呂清夫, 〈十年來國內藝壇的個性與群性〉, 《台北現代美術十年（一）》, 台北:市立美術館, 1993, pp.9-10 。

註 6. Hilary Robinson, 'Border crossing: womenliness, body, representation', Edited by Katy Deepwel, New Feminist Art Criticism, Manchester University Press, New York, 1995, pp.138-139 。

註 7. Griselda Pollock, 'Painting, Feminism, History', Edited by Barret anf A. Phillips, Destabilising Theory, Contemporary Debates, Polity Press, London, 1992, p.142 。

註 8. Toni Robertson, 'Towards a feminist art', Edited by Catriona Moore, Dissonance/Feminism and Arts 1970-90, Allen & Unwin Pty Ltd, Autralia, 1994, p.19 。

註 9. Joanna Frueh, 'The Body Through Women' s Eyes', Edited by Norma Broude and Mary D. Garrard, The Power of Feminist Art -The American Movement of the 1970s, History andImpact, Harry N. Abrams, New York, 1994, p.190 。

註 10. 孫康宜, 〈莎孚的情詩與「女性主體性」〉, 《古典與現代的女性闡釋》, 台北:聯合文學, 1998, p.194 。

註 11. Caroline Ramazanoglu, Feminism and the Contradictions of Oppression, Routledge, New York, 1989, p.5 。

註 12. 嚴明惠, 〈水月夢影－話北美館個展「空花系列」緣起〉, 《嚴明惠》, 台北:霍克國際藝術, 1995 。

註 13. 李元貞, 〈蔬果與乳房的歌頌－女畫家嚴明惠的追求〉, 《嚴明惠》, 台北:輝煌時代, 1990 。

註 14. 王錦華, 〈新生代的女性藝術聯展〉, 《性別的美學 / 政治：90 年代台灣女性藝術展覽批評意識初探》, 國立台南藝術學院碩士論文, 1999, p.17 。

註 15. 嚴明惠, 〈創作自述〉, 《女性創作的力量》, 台北:探索文化, 1995, p.50 。

註 16. 侯宜人, 〈形象與觀念－女性藝術非象徵性與非類比之解析〉, 《嚴明惠》, 台北:輝煌時代, 1990 。

註 17. Lucy Lippard, 'What Is Female Imagery?', From the Center － Feminist essays on Women' s art, E.P. Dutton, New York, 1976, pp.81-83 。

註 18. 同上, 'Role-Playing and Transformation', p.103 。

註 19. 賴瑛瑛, 《台北市立美術館典藏目錄 1998-1999》, 台北:市立美術館, 1999, p.86 。

註 20. 賴美華, 《意象與美學－台灣史性藝術展》, 台北:市立美術館, 1998, p.119 。

註 21. 賴美華, 同註 15, pp.76-77 。

註 22. 同上。

註 23. 同註 14, pp.25-26 。

註 24. 陳香君, 〈閱讀台灣當代藝術裡的女性主義向度〉, 《藝術家》, 第 303 期, 2000 年 8 月, p.445 。

註 25. 同上, p.446 。

註 26. 楊智富彙製〈1980-1989 台灣地區現代繪畫團體十年活動表（二）〉, 《藝術家》, 第 176 期, 1990 年 1 月, p.130 。

註 27. 請參閱連德誠, 〈多元主義與替代空間〉, 《台北現代美術十年（一）》, 台北:市立美術館, 1993, pp.113-114 。

註 28. 謝鴻均創作自述, 2001 年 5 月 10 日。

註 29. 謝鴻均, 〈2000 解剖圖〉, 同上。

註 30. 謝鴻均, 〈關於「出走」的思考途徑〉, 《出走－謝鴻均 2002》, 台中:靜宜大學藝

術中心, 2002 。

註31. 徐洵蔚, 〈剖解後的凝思〉, 《解剖圖》, 新竹:謝鴻均, 1998 。

註32. 〈女性藝術經紀人與文字工作者的對談〉, 《藝術家》, 第214期, 1993年3月, pp. 254-262 。

註33. 《歡樂迷宮》, 台北:當代藝術館, 2002, p.48 。

註34. 陳香君, 〈「刺點」穿越意識「我」的疆域〉, 《刺點－林怡君個展》, 台北:林怡君, 2000 。

註35. 吳瑪悧, 〈某個歷史時刻，有個女性藝術運動〉, 《藝術家》, 第239期, 1995年4月, pp.297-298 。

註36. 許水富, 〈表現自我心靈的畫家席慕蓉〉, 《雄獅美術》, 第80期, 1977年10月, p. 137 。

註37. 林麗珊, 〈西方文化中女性地位與發展〉, 《女性主義與兩性關係》, 台北:五南, 2001, pp.67-68 。

註38. 〈中國文化中女性地位與發展〉, 同上, p.20 。

註39. 許水富, 〈表現自我心靈的畫家席慕蓉〉, 《雄獅美術》, 第80期, 1977年10月, p. 137 。

註40. 廖雪芳, 〈我看席慕蓉〉, 《藝術家》, 第121期, 1985年6月, p.347 。

註41. 吳妍儀, 〈學理基礎探討〉, 《時間的抽象性及其具體呈現的詩意》, 台北:吳妍儀, p.25 。

註42. 嚴明、樊琪, 〈中國女性文學的審美理想〉, 《中國女性文學的傳統》, 台北:洪葉, 1999, p.53 。

註43. 李元貞〈台灣現代女詩人作品中時間與社會的正義〉, 《女性詩學－台灣現代女詩人集體研究》, 台北:女書文化, 2000, p.231 。

註44. 董小蕙, 《莊子思想之美學意義》, 台北:學生書局, 1993, p.150 。

註45. 陳武雄, 〈清渾美感的力與蘊〉, 《李美慧－尋找生命中的力與美》, 台北:台灣畫廊, 1993 。

註46. 洪美玲, 《洪美玲》, 台北:洪清森, 2000 。

註47. 邱紫媛, 〈靈魂〉, 《邱紫媛》, 台北:台灣畫廊, 1992, p.45 。

註48. 江衍疇, 〈敲擊感覺深處的洞涵、傳喚原始生命的吟響〉, 同上, p.5 。

註49. 同註43, p.273 。

註50. 謝樹寬譯, 〈陰性風格或女性意識？〉, 同註10, p.111 。

註51. 同上, p.116 。

註52. 黎蘭, 〈願與上帝共揮彩筆〉, 《黎蘭畫集》, 台北:李石樵美術館, 1998, p.11 。

註53. 許清美, 〈序〉, 《2000年台北市西畫女畫家畫會千禧專輯》, 台北: 台北市西畫女畫家畫會, 2000, p.6 。

註54. 同註17, 'Prefaces to Catalogues', p.49 。

註55. 同註42, 〈中國女性文學的審美理想〉及〈中國女性文學的藝術風格〉, pp.81-119 。

註56. 同註17, 'Household Image in Art', p.56 。

註57. 同註9, Judith Stein, 'Collaboration', p.228 。

註58. Lucy R. Lippard, 'Introduction',Overlay-Contemporary Art and the Art of Prehistory, New York:Pantheon Books, 1993, pp.2-13 。

註59. 張淑英, 〈最後的「自畫像」：愛欲、身體、國族〉, 《浴火重生迎接第三千禧年：女性心靈之旅－文學、藝術、影像國際研討會論文集》, 台北:輔仁大學, 2000, pp.8-9 。

註60. 同上, p.10 。

註61. Gloria Feman Orenstein 'The Reemergence of the Great Goddness in Rt by Contemporary Women', Feminist Art Criticism — An Anthology, Edited by Aelene Raven, Cassandra Langer, Joanna Frueh, New York:Icon Editions, 1991, p.73。

註62. 張心龍,〈第三隻眼—談薄茵萍的創新歷程〉,《雄獅美術》,第255期。

註63. 石瑞仁,〈現象的切片與意象的縫合—讀薄茵萍作品〉,《薄茵萍959697》,台北:薄茵萍,1997。

註65. 黃寶萍,〈有機的變化體—看林純如個展〉,《藝術家》,第257期,1996年10月,p.257。

簡瑛瑛,〈女兒的儀典—台灣女性心靈與生態政治藝術〉,《女兒的儀典》,台北:女書文化,2000,pp.9-10。

註66. 高秀蓮,〈從精神暗影談精神光引〉,《心靈轉譯—精神醫學反藝術的對話》,高雄:正修藝術中心,2001,pp.40-43。

註67. 江足滿,〈「陰性書寫」與「陰性圖象」的互文閱讀〉,同註59,pp.15-17。

註68. 同註64,p.14。

註69. 高千惠,〈關於創作者〉,《迷思之區—柔性與張力之間》,台北:市立美術館,2000,p.57。

註70. 同上。

註71. 侯宜人,〈女性創作的力量,類治癒網路的傳奇—答女性為何要在一起〉,《藝術家》,第231期,1994年8月,p.247。

註72. 徐文琴,〈蕭麗虹的世界〉,《蕭麗虹的世界》,台北:市立美術館,1994,p. 7。

註73. 陳香君,〈閱讀林珮淳的「回歸大自然」系列〉,《林珮淳》,桃園:縣立文化中心,2000,p.4。

註74. 張杏玉創作自述,2002,台北藝術大學碩士論文。

註75. 同上。

註76. 黃海鳴,〈湯皇珍裝置—表演作品中的敘事時間〉,《藝術家》,第231期,1994年8月,p.194。

註77. 石瑞仁,〈只要翹翹板,不要斷頭台—「女性意識」被她們「裝置」出來了〉,《藝術家》,第246期,1995年11月,p.245。

註78. 陳泰松,〈有關《雙胞胎》的影像與實物〉,《蔡海如1989-1996》,台北:帝門藝術教育基金會,1996,p.245。

註79. 孫康宜,〈新的選擇—我看今日美國女權主義〉,《耶魯、性別與文化》,台北:爾雅,2000,pp.208-210。

第六章　應用藝術的新世紀

回顧過去，19世紀西方國家大都會所舉辦的萬國博覽會，曾經是全球發表最新工業產品的重要舞台，如今已被世界各地依照各類產業而舉辦的國際行銷展給取代了。20世紀大都會所舉辦的國際影展、書展、資訊展或國際當代藝術雙年展、三年展等等，無疑都是全球文化產業競艷的舞台。文化與藝術，被當作美學產品或審美品味來促銷，也都已經是無法爭辯的事實。

藝術家在21世紀新一波藝術產業化的過程中，他們的作品很難避免成爲消費貨品，而且往往得透過策展或行銷的機制－被策展人或經紀人相中以後，才有可能在行銷體系中獲得發表作品的機會。或者藝術家必需接受策展人、經紀人的委託，才能進一步製作與生產作品，以至於藝術家在整個文化藝術產業營運與互動的關係之中，其身份越來越像設計師或工藝品的生產者。在新世紀裡，藝術創作與工藝製作、產品設計及娛樂事業等應用藝術領域，將會是愈來愈混淆不清的發展趨勢，而且兩者之間的共生與互動關係，也已經是任誰都擋不住的一股潮流。

在英文韋氏大字典中針對「文化」所下的定義是：

「心智的訓練與發展；由如是訓練而致品味和舉止的改善；社會和宗教的機制、智能和藝術的顯示等，足以表徵一個社會者。」

以上的定義，顯然普遍適用於當今社會各種階層的人，不再僅限於少數貴族、教士或知識份子。其實，18世紀中產階級的崛起，到了19世紀小資本家更形普遍化，構成西方資本經濟的主要供需命脈。然而，中產階級的消費，又怎麼可能只限制於物質的層面呢？精神生活的消費當然也不可少。除了宗教以外，文化，當然是最大宗的精神消費項目。更何況，韋氏字典也將宗教涵蓋在文化以內。至於宗教組織產業化的歷史，那可就更久遠了，中世紀的基督教會經營美侖美奐的大教堂，目的也無非爲了吸引信徒，同時藉形而上的美學來掌控信徒心智盲從的一種威權宣示。台灣近十年來宗教組

織產業化的發展也十分驚人，不論流轉的資金及營運規模都足以媲美任何大型企業，便是一個明顯的事證。

中國過去將文化視爲「崇高」的道德範疇，主要是士大夫階級當政的影響。如今在西方流行文化的襲捲下，文化本身，漸漸失去崇高的道德光環。文化，在今天，強調的是「品味和舉止的改善」那一部分。單看這句話，好像十分適用於售屋、服飾、餐飲、觀光、娛樂.....等消費生活的商業廣告裡，都可以這台詞作爲行銷時誘引買氣的口號。

在一個資訊流通迅速的年代裡，人的視覺、聽覺接收大量的訊息，幾乎像吸毒上癮一樣，癮頭會越來越大，也就越來越不容易滿足。面對未來多數人都將渴慾無窮的同時，偏偏消費者普遍都越來越見多識廣，一旦物質產品必需五花八門來各適其主，文化的產品又何以能夠例外？竭盡一人心智的極至，所能達成的吸引力仍然相當有限。就以當今的表演事業爲例，一名歌手的成功，哪裡是歌手一個人張口會唱好聽的歌而已？背後得靠多少專業人士的打造、包裝、行銷，才可能出現在流行文化的市場上。

迪斯耐樂園式的遊樂場和大型文化活動，已經成爲人們休閒生活的一部分。地方上建設一個迪斯耐樂園式的遊樂場，必需動用多少跨領域的專業人才，不但投注的資金十分可觀，投入的人力智慧更是不容小覷，而且沒有第一流的人才，幾乎就等於是沒有成功的機會。在迪斯耐樂園式的文化產業中，並不需要一位大師級的巨人，或一將功成萬骨枯的少數英雄，相反的，必需有一群精明幹練、有創意的藝術家與設計師，共同構成開發與製作的團隊。而且，在未來，沒有一個人的能力，會是唯一僅有或者不能被取代的。進入了新千年，當今眾多跨國企業的CEO，其實比有些國家、地區的行政首長收入或影響力都還要大得多，甚至遠遠超過許多小國的統治者。文化與商業的關係在新世紀必然會你儂我儂、水乳交融，藉著消費「品味和舉止」的提昇，帶來社會的繁榮。文化人，從單純的專業身份，正在轉型成爲跨媒體合作團隊的參與者身份。

傳統屬於婦道人家勞務中的女紅刺繡等手工藝品，或傢俱器物的製作，一向在中國文人藝術傳統的龐大系統籠罩下，被視爲下層次的藝術；或者西方自文藝復興以降的美術與工藝的長期分流，一直

也將工藝視爲下層次的藝術。況且20世紀的西方現代主義，更將「裝飾美」視爲藝術創作的禁忌。所以，自文藝復興以後西方的「應用藝術」，一直被貶低爲次於美術的通俗文化層次。

西方1970年代女性運動提出的女性美學觀點之一，即是重新審視裝飾藝術的價值。英國女性主義的兩位重量級藝術史學者羅西卡・派克（Rozsika Parker）和葛蕾塞達・波洛克（Griselda Pollock），也是1970年代女性運動的領導、先驅者。她們在1981年出版的《女大師：女人、藝術與意識形態》一書中，對藝術的階級分類，提出了非常具體的批判：

「藝術家的性別當然重要，因為它取決了藝術被觀看和討論的方位，這是不容置疑的。但是它又如何重要法呢？藝術史從某些角度看待過去的藝術，根據一種階層化的價值系統將藝術組織成門類與類別，造成藝術形式的層級。繪畫與雕塑藝術在這套階層系統中享有被提昇的地位，而其他裝飾人們、家居或器皿則被貶抑為次級文化的範疇，被命名為"應用"、"裝飾性"或"次"藝術。有鑑於裝飾性的藝術比較不在乎發揮或訴諸於智能，而更在意人工的技巧和實用性，這種階層系統便一直被保持下來。」【註1】

從歷史的角度看英國傳統將刺繡工藝視爲女性獨佔的領域，自有其歷史性的背景。但是回溯至歐洲中世紀的各種工藝與繪畫、雕塑工作室，卻是門類之間旗鼓相當，而且男女性別之間約略平等的。【註2】歐洲在文藝復興運動以後，透過學院派的美術教育，才眞正區分了學院中有理論來引導的美術創作，和藝匠在自己的工作室中生產實用器皿之間的歧路。這五百多年以來築起的西方藝術區分「高」、「低」層次的藩籬，從19世紀末威廉・莫里斯（William Morris）所帶領的「美術工藝運動」（Arts and Crafts Movement），以及全球各地同時並進的「新藝術」（Art Nouveau），到了20世紀初的「裝飾藝術」（Art Deco），1960年代的「普普藝術」（Pop Art）、「歐普藝術」（Op Art），甚至在大眾流行文化的感染下，20世紀末方興未艾的數位媒體、影像、動畫等傳播媒介，幾乎都需要透過視覺的裝飾、實用性和視覺效果種種手段，一次又一次企圖鬆動、摧毀隔離「高」、「低」藝術之間的高牆。所以，與其說1970年代工藝或裝飾藝術的復活，是一項女性主義的運動結果，倒不如將此高、低藝術之間藩籬的瓦解，視爲後現代藝術一種普遍化的現象。【註3】

純藝術和應用藝術的合流，在19世紀末至上一世紀初便已經發生

過的運動，看來將是本世紀發展的強勁趨勢。台灣早期的設計人才和美術創作者也是不分家的，卻肇因於不同的條件和理由。設計領域的重要學者林品章教授在他的研究報告中指出：

「早期台灣，在美術設計的領域與地位尚未形成之前，擔任美術設計工作的人員，不是學徒出身，便是由美術家兼差，由於此時的美術設計工作性質，仍停留在『手』的工作與『匠』的層次。」【註4】

台灣的設計發展是跟隨著經濟發展而來的，政府在1955年成立的中國生產力及貿易中心與手工藝推廣中心，透過國際資源來提昇設計產業和設計教育。1957年國立藝專（五專部）美工科及私立復興商業學校美工科的成立，使得台灣的設計教育才進入美術工藝的領域。【註5】1962年中國美術設計協會正式成立，是台灣的第一個民間的設計社團，間接地肯定了設計師的身份。1963年和美國新聞處合辦《現代美術設計展覽》，是台灣最早的大型設計展。從成立初期以產業界爲主的推廣活動，到1979年起舉辦大專院校的設計競賽，應該會對設計教育造成相當程度的影響。【註6】1967年中華民國工業設計協會正式成立，推動的正是與台灣經濟成長同步需要提昇的設計行業，也反映了台灣在近二、三十年來，由於經濟富裕，從事商業設計、空間設計、工藝製作、工業產品的專業設計師逐漸受到重視，而不再以傳統對「匠」的觀點來看待這類應用藝術的設計及生產者。台灣的設計領域發展至新世紀的開始，新的物資與消費文化已悄然形成。馬來西亞的華裔評論家馮久玲在〈故事是神，設計是體〉一文中指出：

「純物資的文明已經發展到極限，世人正要通過市場經濟，通過消費來滿足精神的追求。今天市場上湧現許多高精神含量的產品和服務足以證明這個現象。」【註7】

正因爲全世界各地中產階級的消費人口的與日俱增，促使物資的消費也已經進入全球經濟的新紀元。其實，馮久玲上述所指的全球現象，正是「高設計」、「高品質」、「高美感」、「高消費」的物質與精神生活的品味趨勢。她在書中引用丹麥未來學家羅夫・錢森（Rolf Jensen）的說法是：

「人類將進入新紀元，一個以故事為主導的年代，我們將從重視資訊過渡到追求想像！」【註8】

馮久玲也引用了荷蘭的文化評論家紐溫惠斯（Constant Nieuwenhuys）

的一句話：

「一旦所有工業處於價錢性功能相等的競爭水平上，設計將是勝敗的關鍵。」【註9】

而且他曾經在1960年代預言：

「終有一天我們所有人將成為建築設計師。」【註10】

紐溫惠斯所指出的現象，正是因爲科技的越發達，人類對自己的生活環境會越來越感到疏離，必需不斷地藉由重新設計自己周遭的生活空間，來重新發掘自己的生活樂趣。馮久玲認爲這種精神性的消費文化，可以從通俗文化開始：

「一般人對流行文化抱有成見。事實上，今天文化層次也在開始模糊。科技、貿易和中產階級所使一般的東西，也可以變得精細而優雅。在現階段的亞洲，最有潛力的文化產業應該是流行的生活文化，諸如時裝、餐飲、娛樂、多媒體創作、文化觀光等等。當一般的中產階級賞美能力提升之後，深度的藝術文化活動才得以擴張。」【註11】

應用藝術的新世紀已經呈現在大家的眼前，因爲流行文化總是走在時代的前鋒。而以當今訊息交換的速度來看，台灣純藝術的創作圈子，反而有些人似乎是處在思想比較封閉、落伍的環境裡，而且也不太願意面對訊息時代的種種現象。筆者特地在本書出版前夕，增添「應用藝術的新世紀」這一篇章，作爲對當代藝術發展趨勢研究報告的一種立場。但是由於這一部分資料蒐整的時間太過急迫，必有諸多疏漏之處，擬在日後另行出版「台灣女性設計師」的研究專輯。

一. 建築與空間設計

建築師陳邁在〈台灣光復五十年建築發展的回顧與展望〉專論中，重建了台灣在過去半世紀以來建築發展的縮影。他指出台灣早期的正規建築教育的師資及圖書設備都短缺，而且只有成功大學設有建築系，一直到1960至1964年之間才增加了東海、中原、逢甲、淡江、文化等幾家大學，先後成立建築系。設計教育的成長，也相對應了台灣經濟的蓬勃發展。但是，他也指出增校並不意味建築畢業生素資的提昇，反而是將有限的教育資源給大量的學生所稀釋了。

擁有建築師執照的人數從1982年的1323人，至2001年已達3000人之譜，而領照人數的增多造成市場競爭及經營成本的被迫降低，反而使得設計與服務的品質也因而下降。陳建築師也提出他的警訊，台灣在加入WTO以後國際事務所再進入台灣一起競爭，可能會加深台灣目前建築職業的惡質環境。更嚴重的是公共工程採購法的限制，造成營建業的低價惡性競爭，使得公家建築物的品質無法提昇。對未來的展望，陳建築師期待建築往更多元化的方向發展，而國際建築師的參與，應該是在互惠與交流的原則下，充分利用電腦科技，必需重視建築的歷史意涵和都市景觀設計的觀念，而追求環境永續發展的生態建築理念。【註12】

根據陳邁建築師的回顧，台灣建築師的養成條件是先天不足而且後天也不良，雖然留學歐、美、日的人口在增加，出國拓寬視野，吸收到不同的文化，學成歸國的也不在少數，理應可以推展更廣的角度和多元的思考觀點。台灣古蹟專家、建築史學者李乾朗將台灣在第二次世界大戰結束以後五十年間的建築師，大約分爲三代：

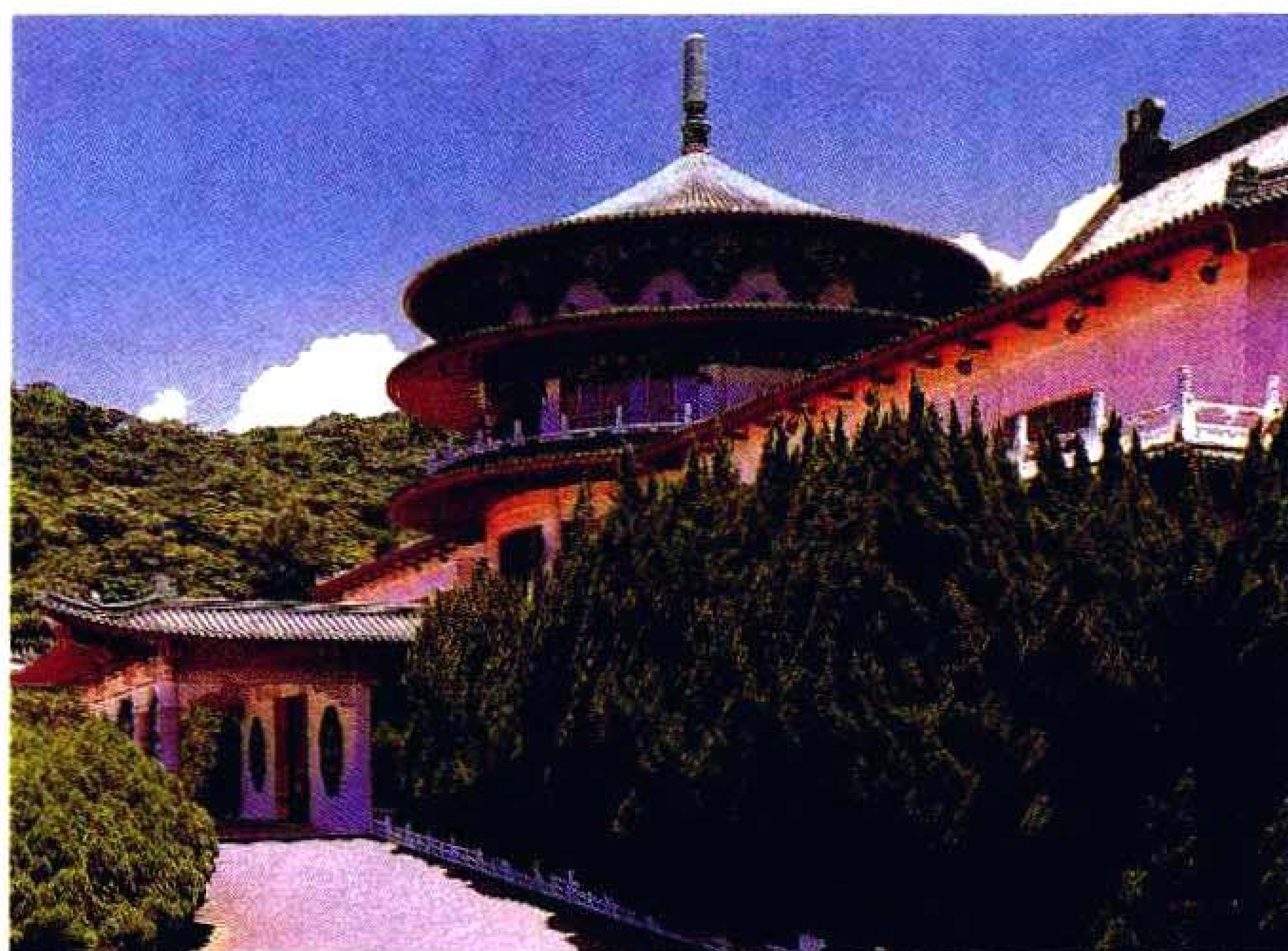
「第一代多是自中國大陸移居台灣的前輩建築師，第二、三代則為台灣本地培養出的。」【註13】

由於建築必需與工程結合的性質，建築設計的領域傳統上一直是男性設計師的天下。單是從1969年台北市建築技師公會的名錄上來看，僅有修澤蘭(出生於湖南，1925-)、葉碧雲、蔡淑貞、林芳慧(1935-)、許美惠(彰化市，1938-)、楊瓊仙、吳美英等七位女性會員，反映當時持有合法執照的女性建築師人口極爲少數。而且，除了修澤蘭與葉碧雲兩位是來台之前，便已在中國大陸接受建築教育以外，其餘皆從台灣成功大學建築系畢業，也印證了陳建築師上述早期僅有成功大學一家設有建築系的事實，人才養成的來源相當單一化。根據林宜眞的記憶，她班上的蔡淑貞、王秀蓮、張寧、許樓和謝麗玉.....等，都是光復後第一批考進成功大學工學院的少數女生。

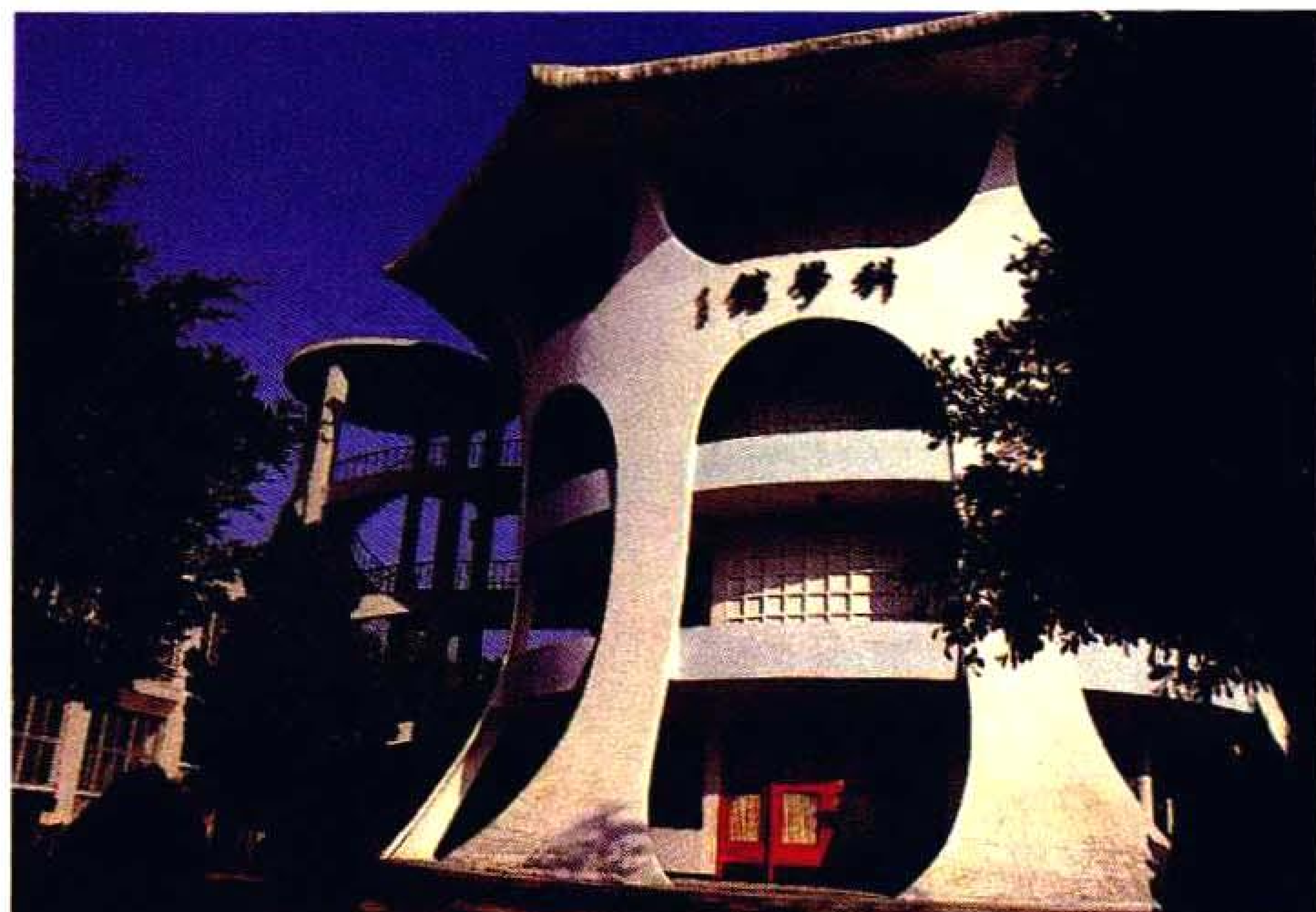
從台北市建築技師公會至2001年的名錄上，大致可以看出女性會員人數的成長至70左右，但是男女比例仍十分懸殊。2001年的女性會員除了上述的七位之中仍留下三位以外，還有王秋華(北京，1925-)、王秀蓮(台南市，1929-)、林宜眞(台南市，1929-)、許絳煙

（上海，1930-）、楊麗黛（台南市，1943-）、林美雪（台中縣，1944-）、于淑婷（1947-）、杜佳蓉（1947-）、馬嘉玲（台中市，1947-）、郭芙美（新竹，1947-）、楊雪雲（台北市，1947-）、曾淑玲（1948-）、施麗月（台中縣，1948-）、黃淑愼（1948-）、章鷺（1949-）、楊玉麗（1949-）、趙曉寰（台中市，1949-）、吳聖洪（台中縣，1950-）、黃淑眞（台南市，1950-）、詹淑琴（台中縣，1950-）、趙瑪麗伊（台北市，1950-）、張郁美（台中市，1951-）、張清華（台南，1951-）、黃健中（台南市，1951-）、李琬琬（台北市，1952-）、陳琳琳（台中縣，1952-）、黃小清（台北市，1952-）、趙家琪（高雄，1952-）、可文玉（彰化，1953-）、周蓮娟（台北市，1953-）、黃婉貞（1953-）、陳麗珍（台南市，1954-）、陳瑞貞（台北市，1955-）、宋瑾齡（1956-）、林明娥（台中，1957-）、陳淑芬（台南縣，1957-）、黃長美（台北市，1957-）、董啓眞（1958-）、劉如海（1958-）、何錦秀（高雄，1959-）、劉麗玉（中壢，1959-）、陳桂芳（台北市，1960-）、金以容（台北，1960-）、傅亭亭（台北市，1960-）、鍾美惠（台北市，1960-）、謝慧玲（台北市，1961-）、姜樂靜（1962-）、陳思蓉（1962-）、陳樂屛（高雄，1962-）、曾麗芬（1962-）、黃麗明（苗栗市，1962-）、鄭秀玲（1962-）、趙盈玉（1963-）、鄭蓓芬（1963-）、謝瑤馨（台南，1963-）、熊宜一（高雄市，1964-）、林育英（1965-）、林秋芸（1965-）、查心如（1965-）、賴惠禎（1965-）、李佩芳（1966-）、柳慧燕（1966-）、盛筱蓉（1966-）、雷昭子（台東縣，1966-）、張雅鳳（1967-）、黃嘉宜（台中縣，1967-）、李中嫻（台北市，1968-）、韋多芳（桃園，1968-）、楊翕斐（1969-）、簡宇伶（1970-）、林育菁（1974-）.....等等。其中多數爲第二次世界大戰結束以後出生者，而且按年次顯示每一代女性從事建築工程行業的人數，是呈現持續性的增加的趨勢，也間接反映了台灣教育環境的日趨開放與改變。根據台灣女建築師協會理事長趙家琪的敘述，目前有近百位會員，都是執業中的女建築師。

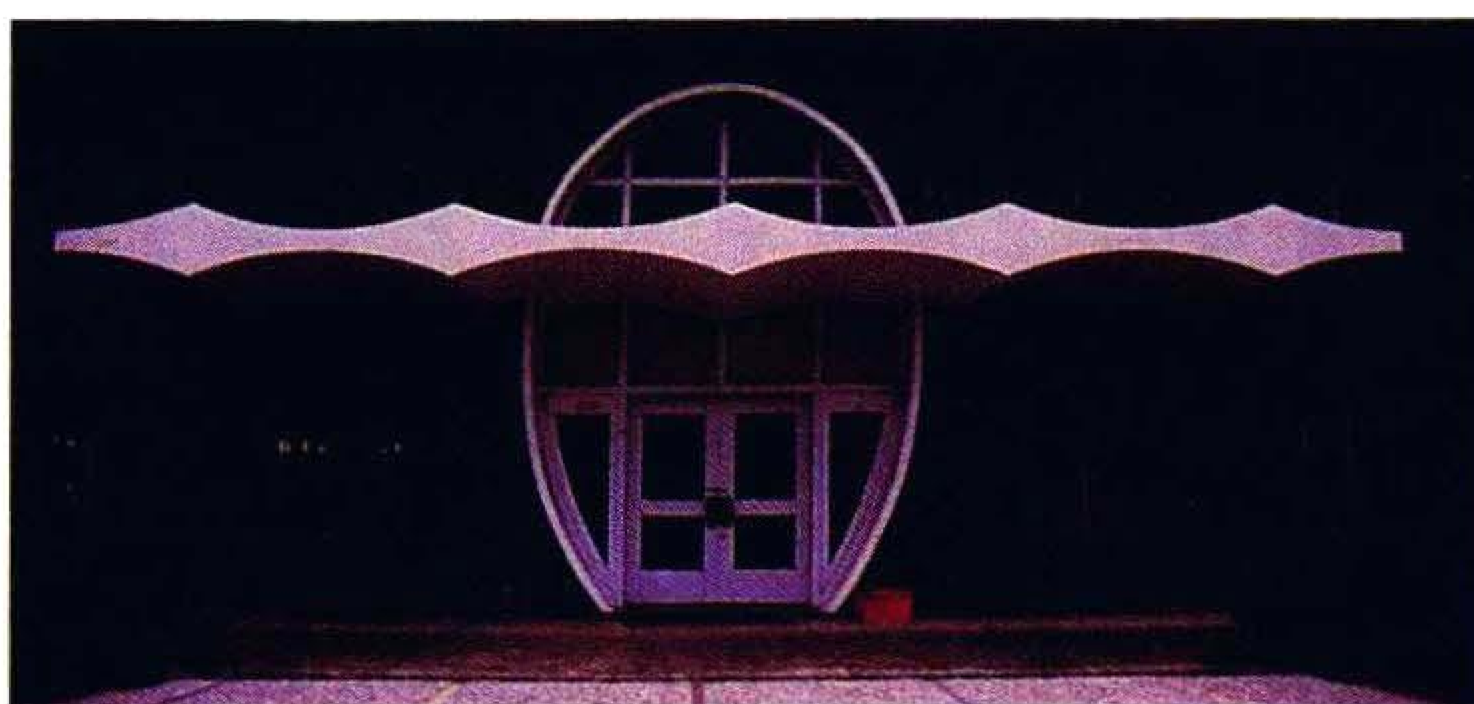
台灣光復後早期成名的女性建築師中，最受矚目的首推修澤蘭（出生於湖南，1925-），畢業於國立中央大學建築系，1949年遷台，1956年成立澤群建築師事務所。相對於其他早期的台灣女性建築師，修澤蘭的人脈背景使她擁有較多的表現機會與舞台。1967年她設計的中山樓峻工後，修澤蘭出國考察，看到當時歐美國家都已推



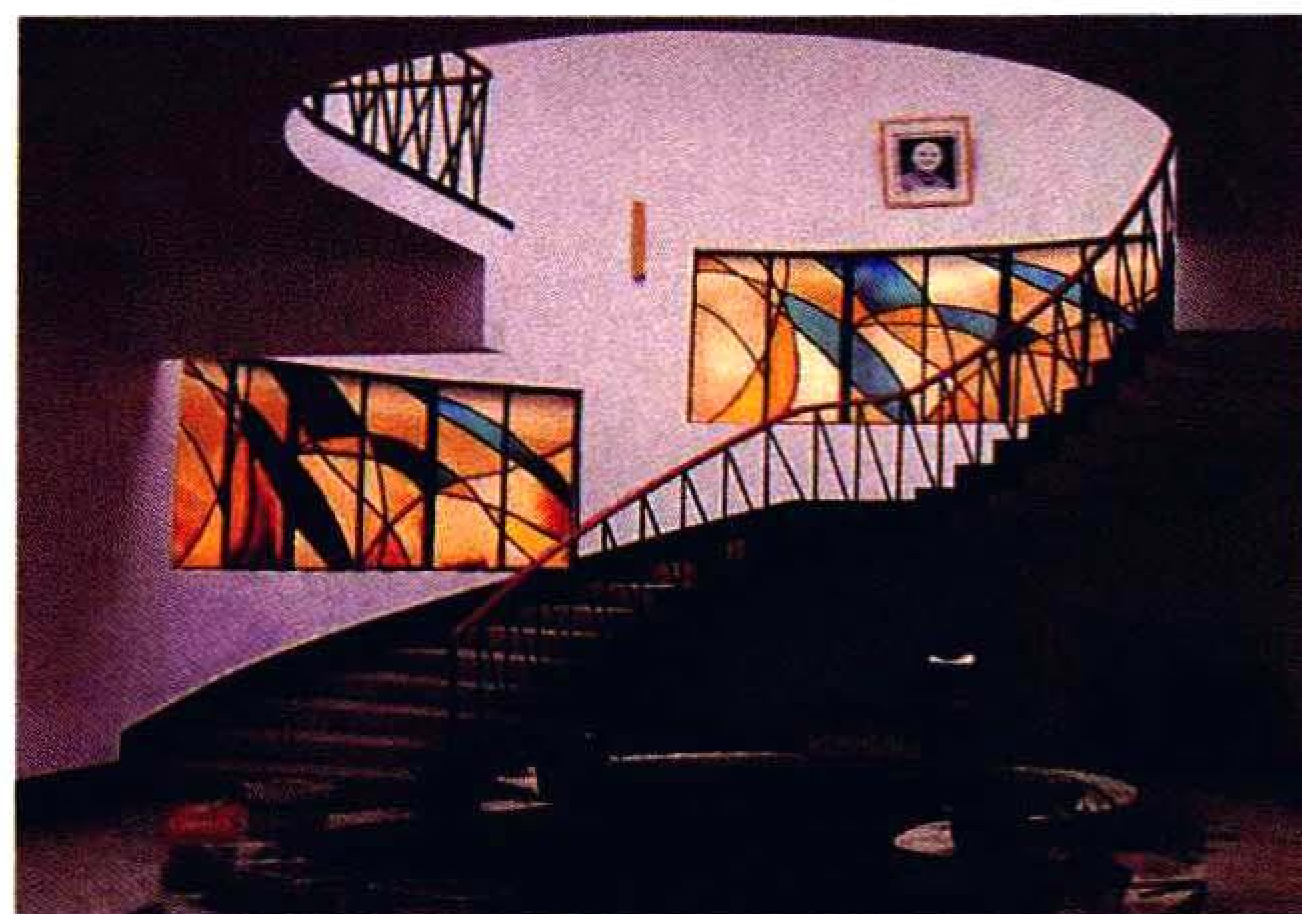
1. 修澤蘭,〈陽明山中山樓〉, 建築設計, 圖片版權：修澤蘭、林芳怡提供。



2. 修澤蘭,〈南投中興新村中興高中科學館〉, 建築設計, 圖片版權：修澤蘭、林芳怡提供。



3. 修澤蘭,〈宜蘭市蘭陽女中圖書館〉正立面, 建築設計, 圖片版權：修澤蘭、林芳怡提供。



4. 修澤蘭,〈宜蘭市蘭陽女中圖書館〉室內樓梯, 建築設計, 圖片版權：修澤蘭、林芳怡提供。

行社區的居住環境概念，回國後她募集資金買地，在新店地區的山上推出以「陽光、空氣、水」爲號召的「花園新城」，強調社區生活接近大自然、機能完整、無圍牆的宜人環境。【註14】近年來修澤蘭已不太公開活動，她早年個人風格突出的作品，像台北景美女中的圓形大樓、霧峰國小、台中衛道中學的教堂、蘭陽女中圖書館、高雄交通銀行、台北光復國小、南投中興高中科學館、國立台南師範學院圖書館.....等等，不是年久失修被拆除，便是毀於地震，保存下來的作品實在不多。昔日十分新穎的「花園新城」社區開發計劃，如今也已漸漸風華老去：陽明山中山樓當年從設計到施工、包括建築及家具設計等等，修澤蘭在十三個月內完成，也都能達到接待外賓、開會的各種功能與視覺美感的要求，呈現中國宮殿式建築的典雅與氣派，如今隨著政黨輪替，已有著憑弔國民黨舊時代的歷史意味了。中國時報記者丁榮生的特稿中，曾採訪研究台灣光復後建築發展的學者，台北科技大學建築系王增榮教授：

「對於陽明山中山樓的建築價值，王增榮也說，這是國共冷戰時期的時代象徵之一，卻是少數的建築事證，也象徵兩岸政治鬥爭，少數拿建築當法統的詮釋權作品之一；是台灣50年代的思維，更是現代建築發展條件下，對應於西方後現代主義發展起始的時刻，一棟因緣際會的代表性建築，其歷史與社會對應，都是『另類』地存在。他認為，值得大家在歷史價值上討論共意義。」【註15】

修澤蘭充滿有機生命力的設計風格，近年來逐漸被淡忘。其實和她的男性同儕相比，她不但是一位深具個人突出風格的設計師，其有機弧線爲主的建築造型，一向被稱作女性風格，如今更應該是一位具有歷史性地位的重要建築師。女性設計師普遍被低估的現象，包括時代環境變遷以及性別差異等許多複雜的因素。多年來才出現一篇比較完整的報導，是傢飾雜誌記者的宋憶嬌在近期的專訪，其中修澤蘭回憶當年：

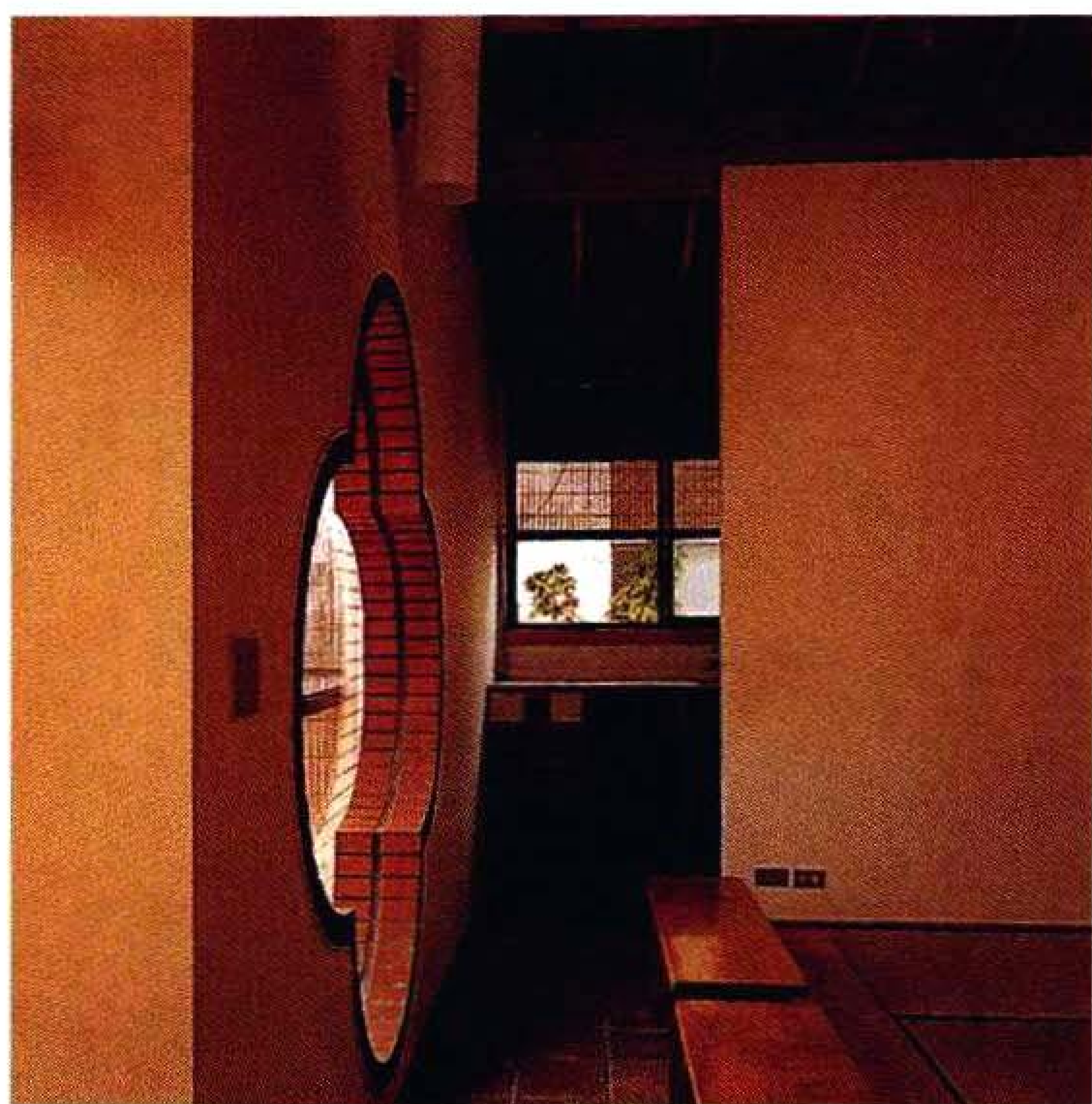
「選擇建築系的原因在多年後回想起來也覺得不可思議，抗戰時民生凋弊，建築是最沒有發展的科系，篤信基督的她認為「只能說是上帝的安排」，幸運地是當她畢業時戰爭結束，畢業後兩年就因為鐵路局招考人才的機緣來到台灣。當時參與設計的第一件作品是民國三十九年完工的板橋車站(目前已拆)，認為『建築師應該有新的思想、創見，推動大環境往前發展』，因此除了注重外觀造型，也在內部細節上做了許多變革，.....整體建築思維是在求學時期就打下的基礎，在大陸就讀中央大學建築系時，系上多是留美帶著新思潮回來的教授，對於專業科目的嚴格要求，加上水彩、油畫、素描等術科培養，要求在短時間內完成建築草圖。」【註16】

宋憶嬌也採訪了研究台灣光復後建築發展的台北科技大學建築系講師王增榮，他認爲：

「修澤蘭擅長以圓形或不規則圓形在五、六O年代矩形平面大行其道時，營造出一種令人刮目相看的建築型態，並以表現性、裝飾性、不以理性結構的形式表達較自由的建築類型。」【註17】

修澤蘭曾表示，建築物無庸置疑就是一種藝術品，所以她的作品沒有特定風格，面對每個案子都像打造藝術品一般【註18】，這點也使得她的作品不可能呈現統一的個人面貌，在現代主義的建築潮流裡，其實是不正確的方向，但是在後現代的風潮裡，她反而又成了先驅者。

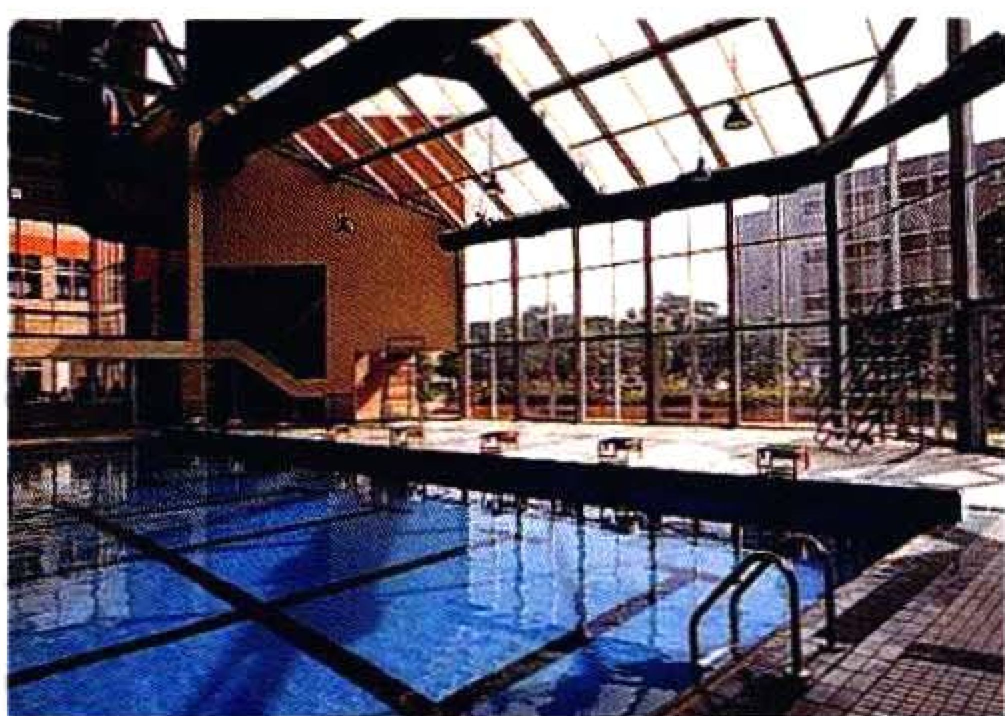
另一位前輩女建築師王秋華，主要是在國外建築教育環境養成的。她是1925年出生於古都北京，從小就喜愛文學、音樂與藝術。



5. 王秋華,〈王秋華宅邸〉, 1985年完工, 建築及空間設計, 圖片版權：王秋華提供。

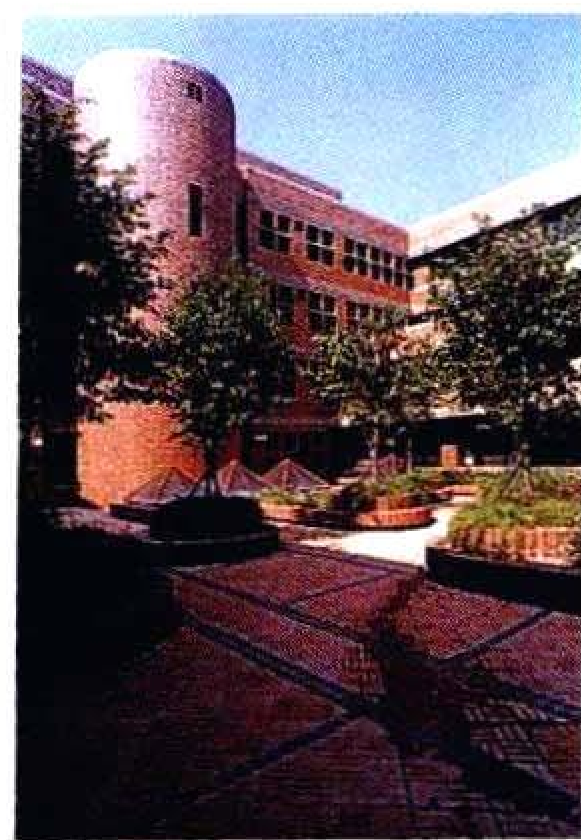


6. 王秋華,〈中原大學體育館〉, 1989年完工, 建築設計, 圖片版權：王秋華提供。



7. 王秋華,〈中原大學室內游泳池〉, 1989年完工, 建築及空間設計, 圖片版權：王秋華提供。





8、9. 王秋華,〈中正大學圖書資訊大樓〉, 1993年完工, 建築設計, 圖片版權：王秋華提供。

王秋華畢業於重慶的國立中央大學建築系，當時學校採用的是20世紀初美國自法國引進的「藝術學院派」的系統，因此以古希臘、羅馬的建築為模範，對王秋華而言，是一種遙不可及的形式上的追求。1940年代赴美後獲得西雅圖華盛頓大學建築學士、紐約哥倫比亞大學建築及都市設計碩士學位，1956至1957年在母校哥倫比亞大學擔任客座教席（Visiting Critic）。1960至1979年在紐約與格德曼（Percival Goodman）聯合開業，是台灣留美第一代專業的女性建築師。格德曼建築師是王秋華在哥倫比亞大學求學時的教授，教導她認識建築原來是為人的環境而做的，不僅牽涉到藝術與結構的問題，同時也是社會、生態與環境的問題。1979年王秋華返回台灣，開始在台北工專及淡江大學任教，曾經想要創辦一個從工學院獨立出來的建築系，可惜未能如願。王秋華返國後第一件設計案便是自宅的重建，

爲紀念父親王雪艇而命名新宅爲「雪舍」(註19)，是一棟規化縝密、細緻的七層樓雙併式住宅，突顯幾何造型，功能完備又兼具現代主義建築美感的住宅精典作品。1984年成立王秋華建築師事務所，和當年台北工專任教的同事潘冀建築師，起初以共同參加比圖開始合作，1983年贏得中原大學張靜愚紀念圖書館，是兩人的第一個合作案。日後王秋華與潘冀聯合事務所的合作，還是以大學的設計案爲主，例如：1989-1991年的中原大學體育館、游泳池，1999年完工的中國文化大學曉峰紀念館，2001年的大夏館(推廣教育部)舊大樓增建設計工程等等。

王秀蓮(台南市，1929-)應該是台灣史上最早成立個人建築師事務所的女性建築師，明治公學校畢業後考入州立台南第二高等女學校，光復以後編入高中，成爲第一屆台南女中的畢業生，在校長俞曙方的鼓勵下，她和好幾位同學考進成功大學建築系，1952年畢業於後，王秀蓮被朱尊誼系主任留任助教。1953年王秀蓮順從父願，參加了建築工程科高考及格，同時取得工業技師資格。1954年因結婚而辭去教職，卻又因爲大家庭中的生活狀態的改變，而申請加入台灣省建築技師公會，正式成立秀山建築事務所(1976年因政府體制規定而改爲王秀蓮建築師事務所)，營運至今。王秀蓮1959年回成大兼任講師，1965年辭教職專注於事務所的經營。1980年王秀蓮獲選爲台灣省建築技師公會常務理事兼學術刊物委員會召委，1981年因業務需要加入台北市建築技師公會。近期的設計案爲屏東潮州的天主教孝愛仁愛之家安老院「道明樓」及台南女中的綜合體育館等等。


10. 許美惠，〈省立彰化仁愛實驗學校教學大樓〉，1991，圖片版權：許美惠提供。


11. 許美惠，〈台灣土地銀行基隆分行〉，1997，圖片版權：許美惠提供。

林宜眞(台南市，1929-，夫爲建築師洪見振，曾任成功大學建築系主任)與王秀蓮是成功大學建築工程系的同班同學，也是台南女中的高中同窗，當時班上多位同學都是在台南女中校長的鼓勵下，一一考上大學。林宜眞建築系畢業以後，於1956年正式開業。早期的女性建築師



12. 施麗月,〈公務人力發展中心〉, 1995年規劃, 建築設計, 圖片版權：施麗月提供



13. 施麗月,〈凱撒觀光大飯店〉, 1995年規劃, 建築設計, 圖片版權：施麗月提供

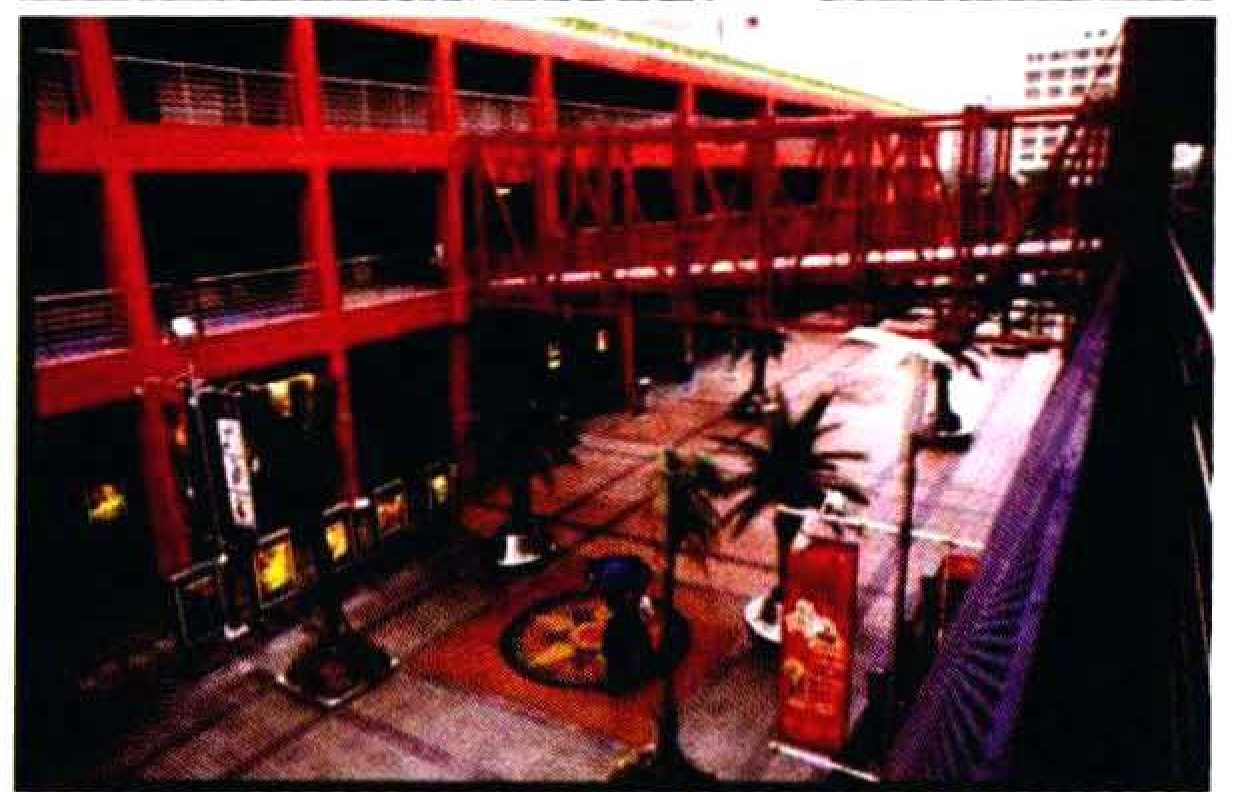


14. 趙家琪,〈馬偕三期〉, 建築設計, 圖片版權：趙家琪提供。



15. 趙家琪,〈榮總中正樓〉, 建築設計, 圖片版權：趙家琪提供。





16. 林明娥,〈華納威秀影城〉, 建築設計, 圖片版權：林明娥提供。



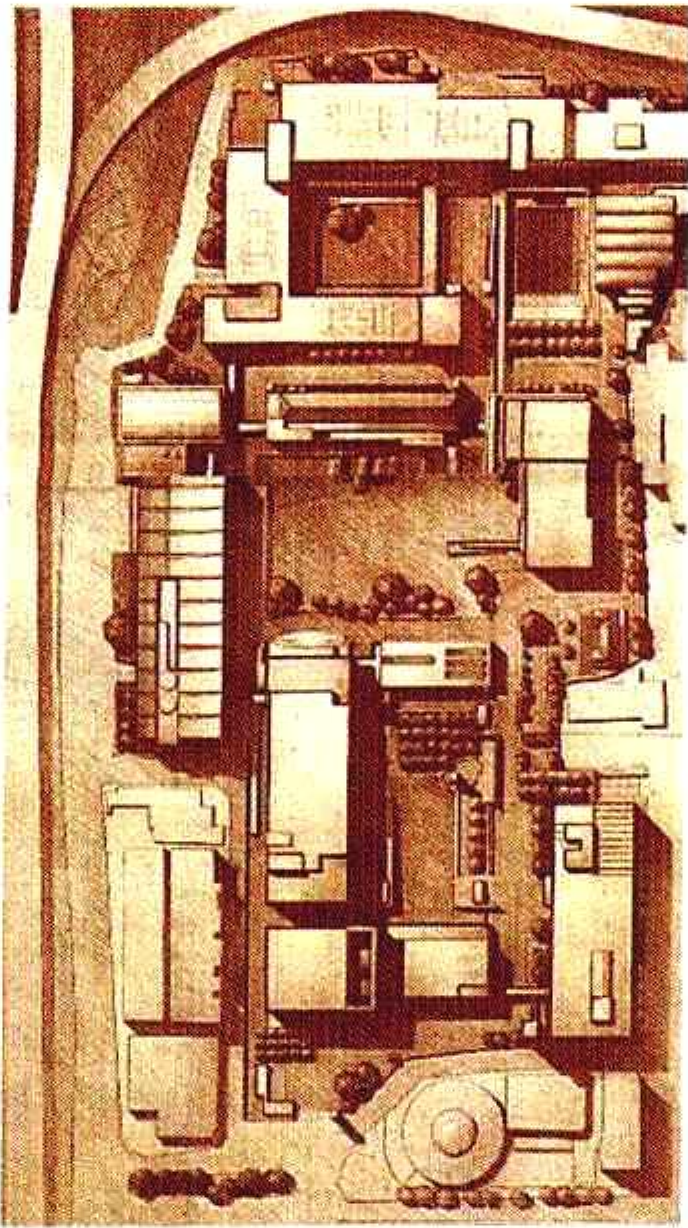
17. 林明娥,〈B&Q〉, 建築設計, 圖片版權：林明娥提供。

還有許美惠(彰化市，1938-，夫爲張世典，前營建署署長)，成功大學建築工程系畢業，曾任淡江大學建築系副教授，1981年成立美惠建築師事務所，1989及1993年獲台灣省年度優良建築設計獎，其所設計的建築均以環境保護、能源節約爲重要考量，而且還特別重視管理與維護的經濟原則，是台灣資深的專業建築師。

于淑婷(1947-)畢業於文化大學，赴法後獲巴黎藝術學院碩士，近年有國立高雄餐旅管理專科學生宿舍等設計案。施麗月(台中縣，1948-)1971年畢業於中原大學建築工程系，目前在台灣科技大學修讀"EMBA"碩士班。施麗月曾任教於台北市立長安女中，二年間

取得師大教育學分及物理專業學分。1973至1978年服務於台灣電力公司期間，學會大基地的規劃配置及工業建築的設計，土木與機電團隊的合作精神，設計與營造之間的協調，營建管理品質的落實與推行等等。她這段時間裡不但取得建築技師執照，還能夠育有二子。1978至1983年施麗月服務于中華顧問工程司建築師事務所，從事大型公共工程的規劃與設計，並且和土木、結構、港灣、景觀等各個不同的部門組成專案。1980年成立施麗月建築師事務所，展開獨當一面的創業生涯，曾任台灣省建築師公會理事，台北市建築公會理事，現任中華民國建築師公會全國聯合會監事及台北市建築公會常務理事。

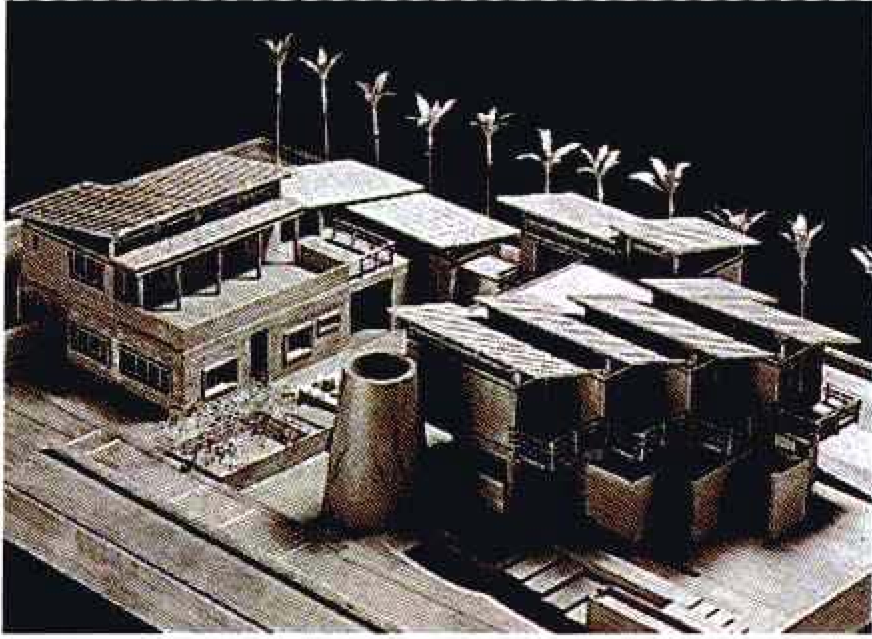
趙家琪(高雄，1952-)畢業於中原大學建築系，後獲台灣大學碩士學位。1989年曾任建築師雜誌主編，1991年擔任冷凍空調雜誌總編輯，她是首位將旅遊、建築、雜誌結合成爲體驗建築與生活的編輯，使得建築師雜誌的內容生活化和立體化。趙家琪現任中原大學講師，也是一位業餘作家，曾擔任大英百科全書及多本建築書刊的審訂委員，並與黃秋月、楊仁江老師合著《台灣建築》一書。趙家琪的專長在於學校建築、住宅建築、醫院建築、廠房建築、景觀規劃設計、室內設計，主要參與作品有：陽明大學教學大樓、榮民總醫院精神病房、中區職訓中心教學大樓、台北馬偕醫院、土城華崟藝品工廠、南港高中校園改善工程等等。陳淑芬(台南縣，1957-)畢業於淡江大學建築系，911地震後負責南投縣水里鄉民和國小設計重建的工程。李琬琬(台北市，1952-)畢



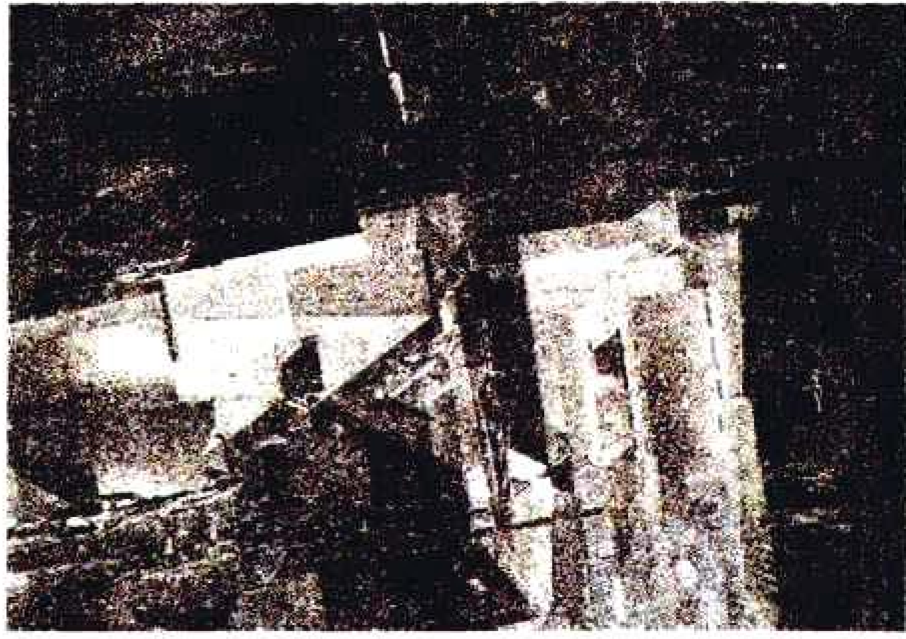
18. 安郁茜，〈實踐大學校園全區規劃配置〉，1998，素描，圖片版權：安郁茜提供。



19. 安郁茜，〈實踐大學校園全區模型〉，1998， 圖片版權：安郁茜提供。



20. 安郁茜，〈宜蘭厝〉推廣設計成果展，1996，木構空間創作，圖片版權：安郁茜提供。



20. 安郁茜，〈習作97-13號〉，1998，素描，中華民國第八屆版畫及素描雙年展，圖片版權：安郁茜提供。

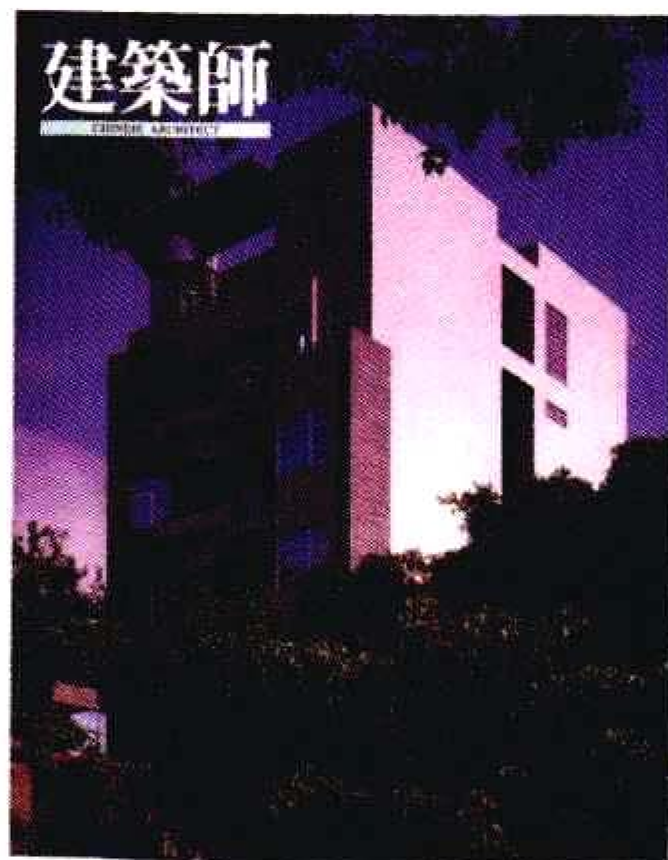
業後出國，獲得美國喬治亞理工學院建築碩士。林明娥（台中，1957-）從小喜歡畫畫，而且出自於本能，從國中時代便以建築爲志業，淡江大學建築系畢業，台灣大學企業管理研究所碩士，曾赴美國夏威夷大學研究。她與卓聰哲建築師合作的台北華納威秀影城西棟（A16），是以各種金屬材質，來突顯影城的科技感與娛樂性【註20】。

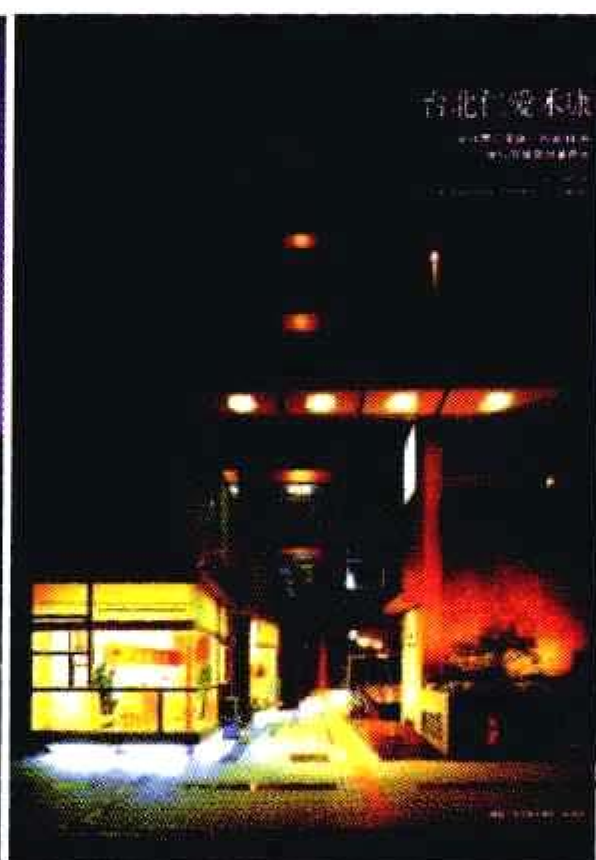
安郁茜（嘉義，1959-）畢業於中原大學建築系，赴美後獲得賓夕法尼亞大學建築碩士，後來在費城G.B.Q.C.公司擔任設計師，曾出任Kling Lindquist以及TheHillierGroup的專案建築師，爲美國賓州註冊建築師。返國後曾任教於中原大學室內設計系及建築系，目前任教於實踐大學工業產品設計系、媒體傳達設計系及室內空間設計系，1999年開始擔任室內空間設計系的系主任，在其任內改爲實踐大學建築學系，成爲台灣建築史上第一位女性建築系主任。

金以容（台北，1960-）於成功大學建築系畢業後，赴美國獲得加州大學柏克萊分校的建築碩士，曾在加州環境結構中心擔任設計師。金以容返國以後歷任劉視宏與黃模春、張矩墉建築師事務所的建築師，大元建築及設計事務所經理等職位，之後自己成立金以容建築師事務所。金以容的設計理念是爲中產階級打造理想的生活空間，不但造型力求簡潔，而且功能精緻、色彩典雅，有時還帶有立體派風格的藝術氣質。她與朱騰惠



22. 金以蓉，〈百棟建設木柵實踐段集合住宅〉，2000年完工，建築設計，圖片版權：金以蓉提供。





23. 金以蓉，〈禾康建設仁愛路集合住宅〉，1996年完工，建築設計，圖片版權：金以蓉提供。



24. 金以蓉，〈宏巨建設明水路〉，2000年完工，建築設計，圖片版權：金以蓉提供。



25. 金以蓉，〈富邦建設中山北路辦公大樓〉，2002年完工，建築設計，圖片版權：金以蓉提供。


26. 姜樂靜，〈20號倉庫〉，建築設計，圖片版權：姜樂靜提供。


27. 姜樂靜，〈仁愛國中資源教室〉，建築設計，圖片版權：姜樂靜提供。

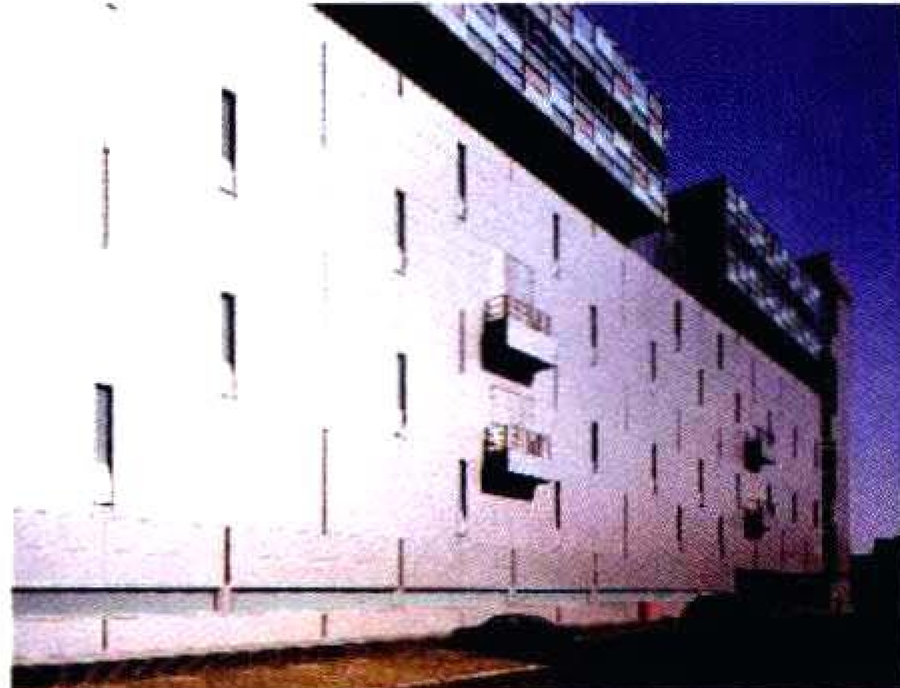
建築師合作的住宅大樓，深受重視居住環境品質的上層中產階級消費者的肯定。她的代表作有禾康建設仁愛路集合住宅案、百棟建設木柵實踐段集合住宅案、龍邦建設北投沂水園案、華上建設文昌街商務住宅大樓案、宏巨建設大直明水路複合住辦大樓案、德利開發科技天母石牌路集合住宅案、大陸工程杭州南路住宅大樓案等等，以及日勝建設重慶南路辦公大樓案、富邦建設中山北路辦公大樓案、德利開發科技民生東路辦公大樓案等等。她的辦公大樓代表作，除了延續一貫的感性素雅的精緻美學以外，還結合了科技時代的理性秩序。

姜樂靜（1962-）畢業於東海大學建築系，1991年取得建築師資格，1996年重回母校建築研究所。自大學時代即關懷原住民文化，921地震後負責南投縣仁愛鄉仁愛國中及親愛國小的設計規劃重建工程，以信義鄉潭南國小設計案獲「遠東建築獎」，並成功地改造「20號倉庫（鐵道藝術網絡台中站）」，在晦暗的倉儲空間中創造了藝術村的新人文意象。【註21】姜樂靜在她自述設計理念中表示：

「與其說是設計，還不如說是種修補與思考的工作。建築人自覺有責任替民眾保存城市中多元背景的時空情境，如女媧補天般，清理以及找尋材料填補這城市的大裂縫。」【註22】

劉欣蓉（台北，1964-）畢業於中原大學建築系，後再獲台灣大學建築與城鄉研究所碩士，現任教於淡江大學，與陳志梧、曾旭


28. 石靜慧，〈台大〉，建築設計，圖片版權：石靜慧提供。


29. 石靜慧，〈劍度〉，建築設計，圖片版權：石靜慧提供。

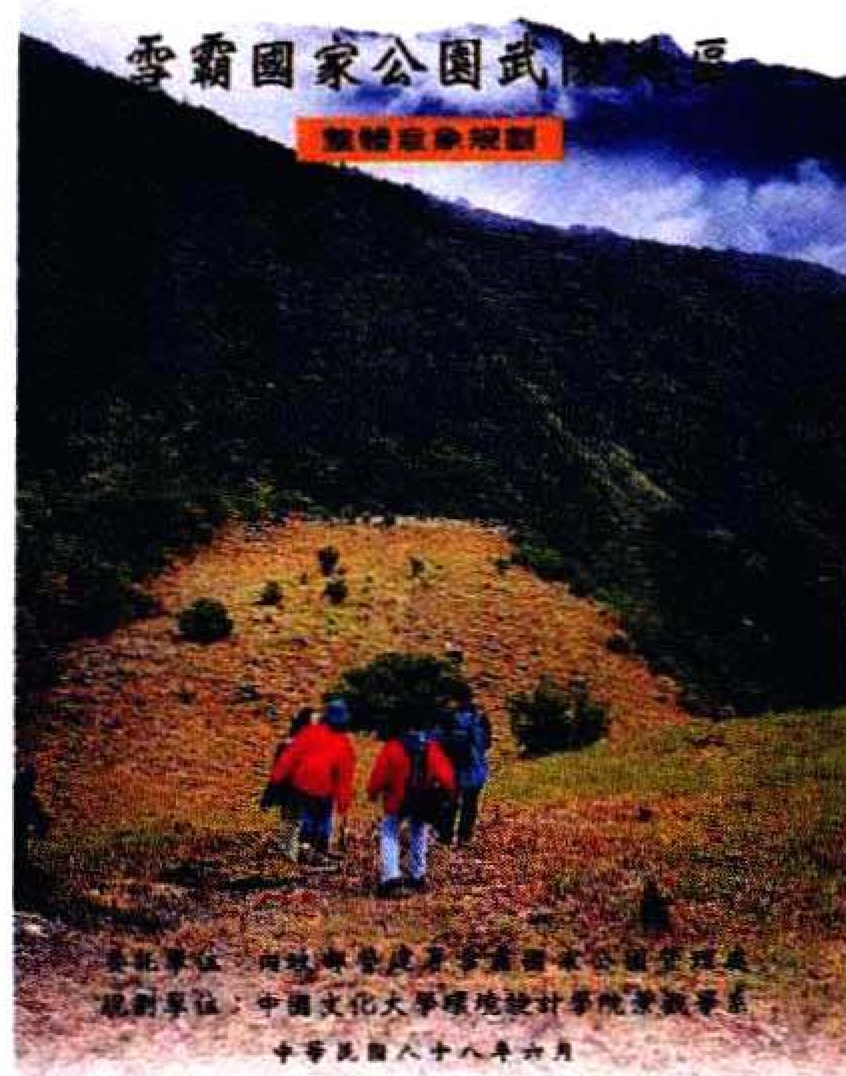

30. 劉欣蓉，〈士林芝山岩社區社區活動中心〉，圖片版權：劉欣蓉提供。

正、黃瑞茂組成淡水社區工作室，以行動規劃的理念與行動，介入都市設計與公共論述的領域，以「空間綴補術」來修護被破壞的城市歷史、文化與生態，以「批判的地域主義」尋求地方文化重生的可能，實現空間與社會新生的可能性，以社區建築的理想去實踐他們「空間作爲想像與行動的志業」【註23】。石靜慧（台南，1964-，夫爲建築師金光裕）畢業於美國維吉尼亞理工學院，獲建築學士後，曾任職於著名的Richard Meier，Rafael Vinoly等建築師事務所。再從美國紐約哥倫比亞大學獲得建築碩士學位後，任職於Skidmore Owings & Merrill（SOM）建築師事務所，她在美國紐約工作了八年，1993年取得美國紐約州建築師執照，於1995年回台灣任職於台灣竹間聯合建築師事務所，1997年開始任教於台灣私立淡江建築工程技術學院，1999年創立金石建築師暨金光裕建築師事務所，夫婦倆活躍於建築學術界及評論的領域。雷昭子（台東縣，1966-）畢業於成功大學建築碩士，近期有台東市的張崇晉診所與住宅等設計案。



31. 郭中端，〈宜蘭冬山河親水公園〉，圖片版權：郭中端提供。

環境與景觀設計領域的謝園（重慶，1945-，夫爲建築師詹勳次）畢業於中原大學建築系，赴美後獲西雅圖華盛頓大學建築碩士，1982年返國後回母校任教，1988年開設謝園環境設計公司。郭中端畢業於淡江大學建築系，赴日本進修獲得日本大學大學院工學碩士，並在早稻田大學建築、都市工學領域修了博士課程。郭中端曾獲日本建築學會創立90週年紀念論文賞，以及東京都建築士事務所協會論文賞，第十五屆建築師雜誌獎國際合作優良設計獎「冬山河親水公園」，第十九屆建築師雜誌獎─地景建築佳作「明池森林遊樂區」，內政部營建署第一屆全國優良園景獎優等獎─公園及廣場類「明池森林遊樂區」，內政部營建署第二屆全國優良園景獎優等獎─公園及廣場類「卑南文化公園」，東元



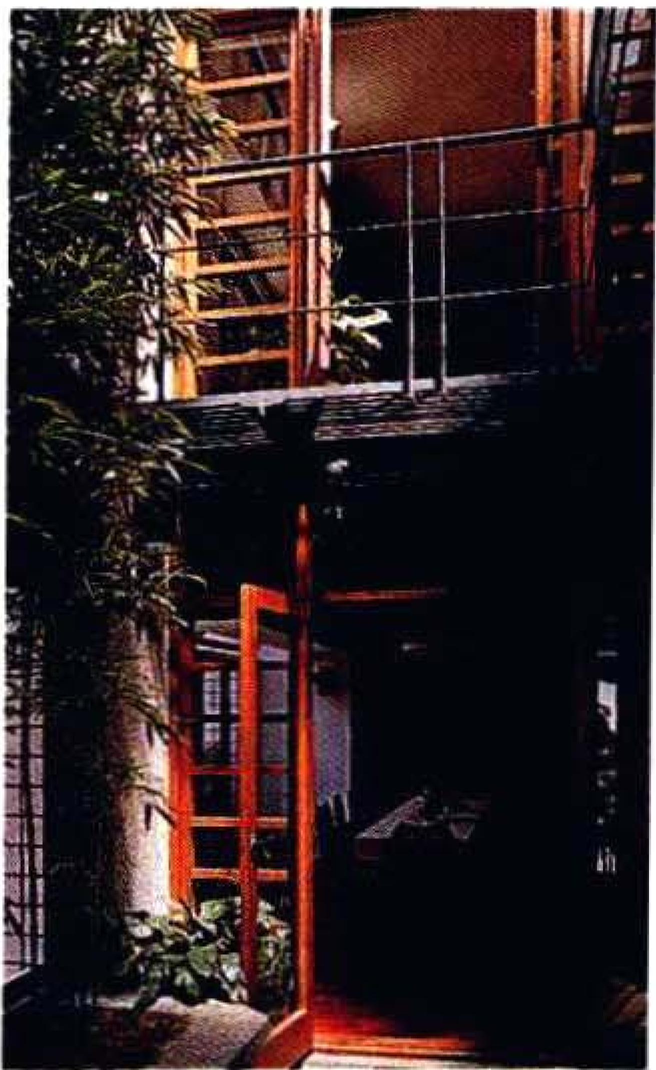
32. 郭瓊瑩，〈雪霸國家公園武陵地區〉，整體意象規劃設計，圖片版權：郭瓊瑩提供。



33. 汪荷清，〈明道管理學院校園整體規劃設計〉，圖片版權：汪荷清提供。

科技獎第七屆景觀設計類獎，2001年遠東建築獎入圍，以及第三屆內政部營建署全國優良園景地景類獲獎等等。郭中端著述豐富，理論與實務並重，曾任教於淡江大學、東海大學、文化大學，目前爲成功大學建築系研究所兼任教授。曾任職於高而潘建築師事務所，日本．槇文彥建築師事務所及KMG建築師事務所，1992年創立中冶環境造形顧問公司，爲公司主持人至今。郭中端爲環境保護一直不遺餘力，曾參與北橫公路(台七線)景觀道路(西村—百韜橋段)搶救活動與花蓮濱海公路(台十一線)搶救活動。

郭瓊瑩(台北，1954-)畢業於中興大學園藝系，赴美後獲得賓夕凡尼亞大學藝術學院區域計畫暨景觀建築碩士，1981年獲得美國景觀建築師協會(ASLA)設計優等獎(MERIT AWARD)。返國後1983-1990年曾任職內政部營建署國家公園組技正，目前擔任中國文化大學景觀系系主任，以及中華民國景觀學會理事長。郭瓊瑩從事景觀規劃、綠地計劃、文化地景保育、水環境規劃、生態設計與景觀評估等工作，爲美國景觀建築師協會(ASLA)及世界景觀建築聯盟(IFLA)之正式會員。她在1987年獲得內政部研究發展佳作獎，1988年獲中華民國建築師全國聯合公會著作獎，1989年中華民國行政院新聞局推薦優良雜誌『造園季刊』金鼎獎。汪荷清(台中，1959-)畢業於



34. 李慧秋,〈關渡張宅〉, 1993, 空間設計, 圖片版權：李慧秋提供。



35. 李慧秋,〈大臺北華城劉宅〉, 1998, 室內設計, 圖片版權：李慧秋提供。



36. 蔡秀錦,〈華格納三幕歌劇「漂泊的荷蘭人」〉, 1997, 舞台設計, 圖片版權：蔡秀錦提供。



37. 蔡秀錦,〈華格納三幕歌劇「漂泊的荷蘭人」〉, 1997, 舞台設計, 圖片版權：蔡秀錦提供。

台灣大學園藝系，赴美後獲柏克萊加州大學景觀建築碩士及哈佛大學都市設計碩士。汪荷清曾任職於舊金山The SWA Group公司擔任景觀設計師，返國後在漢光建築師事務所景觀組擔任主任設計師，爲中華民國景觀學會副理事長與中華民國造園學會常務理事，目前是皓宇工程顧問股份有限公司主持人，並任教於台灣大學園藝系。她曾經主持許多從南到北的都市規劃設計案，包括金門地區，而其所主持的景觀規劃設計案與觀光遊憩開發規劃案，更是遍布全台灣，是一位理論與實務並重的設計師。

相較建築師男多女少的懸殊性別比例，在西方國家的傳統裡，特別是美國，室內設計一向是女性從業人員比例較高的領域，在台灣從事室內設計的女性設計師人口也不在少數。比較資深的有學純藝術出身的李慧秋（台南），1977年畢業於國立藝專美術科國畫組，1980年曾經營秋苑藝廊，1981年開始從事室內設計的工作，1985年成立寫意設計事務所，基本上她是一位憑藝術才華自學的空間室內設計師。李慧秋的作品具有東方禪意的寧靜和簡潔，喜以黑白色調明晰對比的理性空間裡，綴以綠意植栽作爲感性的點景。陳秋菊（1953-）畢業於輔仁大學法文系，赴法國巴黎現代藝術高等學校進修室內設計，1987年成立亦菊設計有限公司迄今。陳秋菊主張利用實用而且線條明快的中式家具，搭配西方豐富的色彩概念及空間架構的規劃，她反對爲了設計感或設計效果，而強行改變室內應有的格局。【註24】

除了住宅與辦公建築以外，戲劇表演的舞台設計，也可以算是一種空間設計，而且是必需配合燈光、特別音效技術等需要，基本上是一種跨領域的人才。蔡秀錦（桃園，1954-）畢業於台灣國立藝專美術科以後，赴奧地利進入國立格拉茨大學美術史系，同時就讀於聯邦高等技術、藝術學院，主修繪畫與壁畫。畢業後再考入國立格拉茨音樂及表演藝術大學舞台設計系，在取得舞台設計家文憑以後，再取得Magister Artium的最高文憑。蔡秀錦旅歐期間曾任職於奧地利格拉茨國家歌劇院，維也納E.P.O電影製片公司，多次舉行個展並參加團體展。返國後曾任教於中原大學室內設計系、文化大學戲劇系，出任中正文化中心舞台科科長，負責劇場技術及燈光設計、舞台設計等工作，目前爲實踐大學工業產品設計研究所及服裝設計研究所的副教授。

小結

長久以來，由於女性投身建築行業的人數並不多，所以也很不容易看到許多特別突出的典範。台灣當代女性建築師、景觀與空間設計師的人口逐年遞增，歷史性的塔狀形式位階也就明顯出現，自然呈現早期開疆拓土的女英雄，也必有其一定的歷史性地位。當然，設計師和純藝術家之間，仍然存在著工作性質的差異，例如：從設計案的開始到完成，設計師通常得組成一個團隊一起工作，而藝術家則強調個人的創意表現(雖然目前有越來越多的藝術家是靠團隊或他人來製作和生產)。以目前進入新世紀的態勢來看，藝術家使用多媒體及高科技媒材的人數，也一直在持續增加中，因此在未來的藝術家會越來越像設計師，必需依賴團隊的合作才能眞正做得出「高機能」作品。

至於女性建築師工作的環境，建築師王秋華在「建築與女性座談會後有感」的文字記錄中表示：

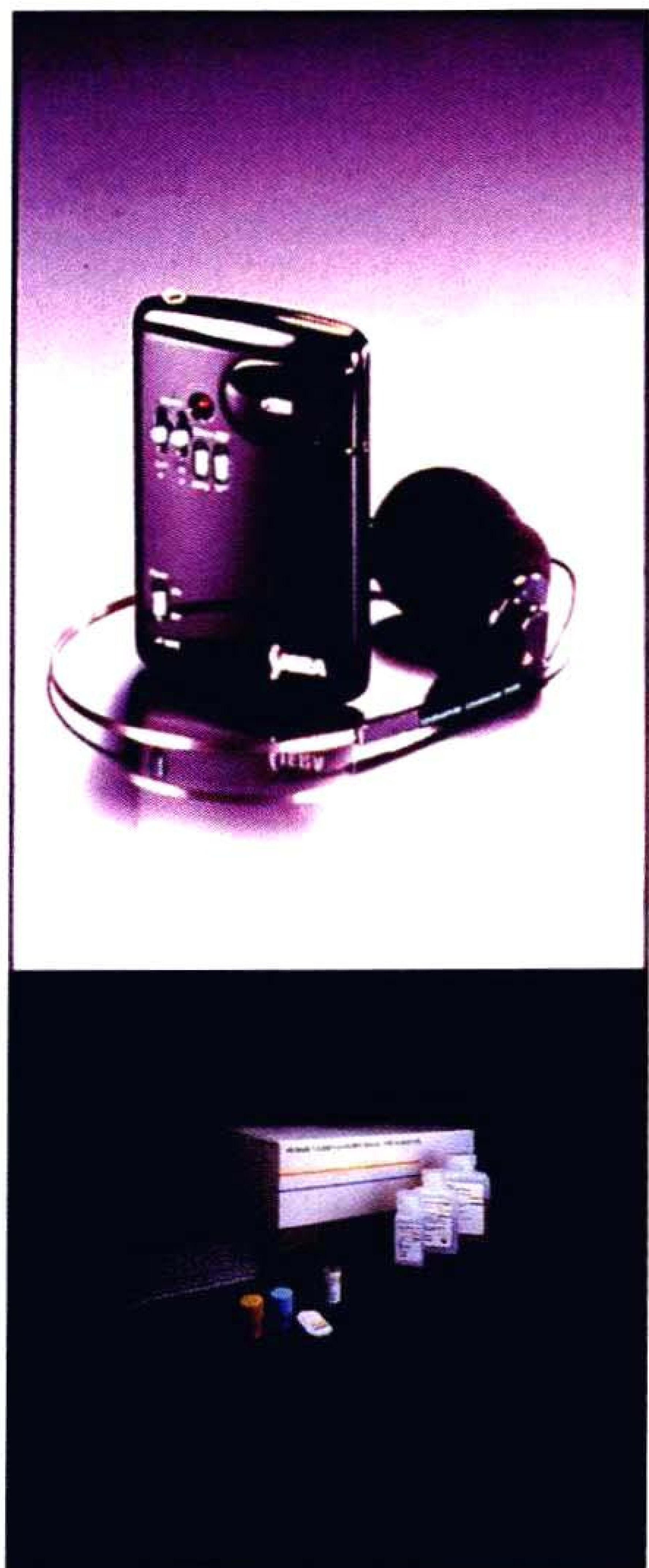
「如今科技發達，工作規模越來越大，專門性越來越精細，過程越來越快速，構想越來越抽象，我們需要回到一個比較原始、人性的生活，必須每人都參與科技的成長，也維持基本日常生活的關係。......女建築師假如有問題，這問題必然是建築界與社會問題的一部分，僅由女性彼此討論是不夠的，假如我們的座談會也歡迎有興趣的男性參加，我相信會更有意義。」【註25】

王秋華建築師無疑地點出了在她的專業領域內，團隊合作的關係的確很重要，所以男、女的性別其實是不可能「對立」的。從性別相異的各自立場，藉著「溝通」來達到充分的「理解」，乃至於最終做到彼此相互「支持」對方的境地。男女兩性的合作與互動的必需性，不僅僅是在建築的領域必需如此，其他設計教學或設計專業的範疇裡，又何嘗不是一樣的道理？日後，無論男、女兩性，在建築領域內，或從事其他的設計專業，男性、女性專業人員在人數方面的落差，恐怕還一時很難平衡。

二. 工業產品設計與工藝：

工業產品設計領域一直是男性設計師的天下，即使有女性從業者，也多半分散在業界服務，很少有獨當一面的設計師。學術界雖然已有兩位女性的系主任：台灣科技大學工商設計系的陳玲玲及實踐大學工業產品設計系的丑宛茹主任，而且國內大專院校工業產品設計系所的女學生逐年都在增加中，可是女學生畢業後多數加入大公司成爲生產線的一員，或轉入其他設計相關領域的行業，很少以自己名號開設工作室者。實踐大學設計學院院長官政能在〈當代設計的產品動向〉一文中，開門見山便指出：

「在當代人工文化中，歷經了科技革新、社經丕變以及媒體的重構效應，產品之於生活，使用之於人性，到底還能透過『設計』釋出何等的角色意義呢？功能、趣味、寓言、象徵、治療、記事、批判.....，或者說，除了文學、藝術之外，又可以藉著產品映現另一番家居詩意。」【註26】



38. 39. 張紀屏的工業產品設計作品, 圖片版權：張紀屏提供。

官政能院長將傳統以「理性」和「工業」角度看待的產品設計，導向以「人性面」來看待的詮釋空間，將當代設計看成「尋找語言的歷程」，基本上打破了工業產品設計界一向予人「陽剛」的印象。事實上，從官政能院長的人文化角度來看未來產品設計的動向，那麼女



40. 徐秀美,〈像俱與繪畫的對談〉, 1992, 鐵、木雕塑椅, 圖片版權：徐秀美提供。



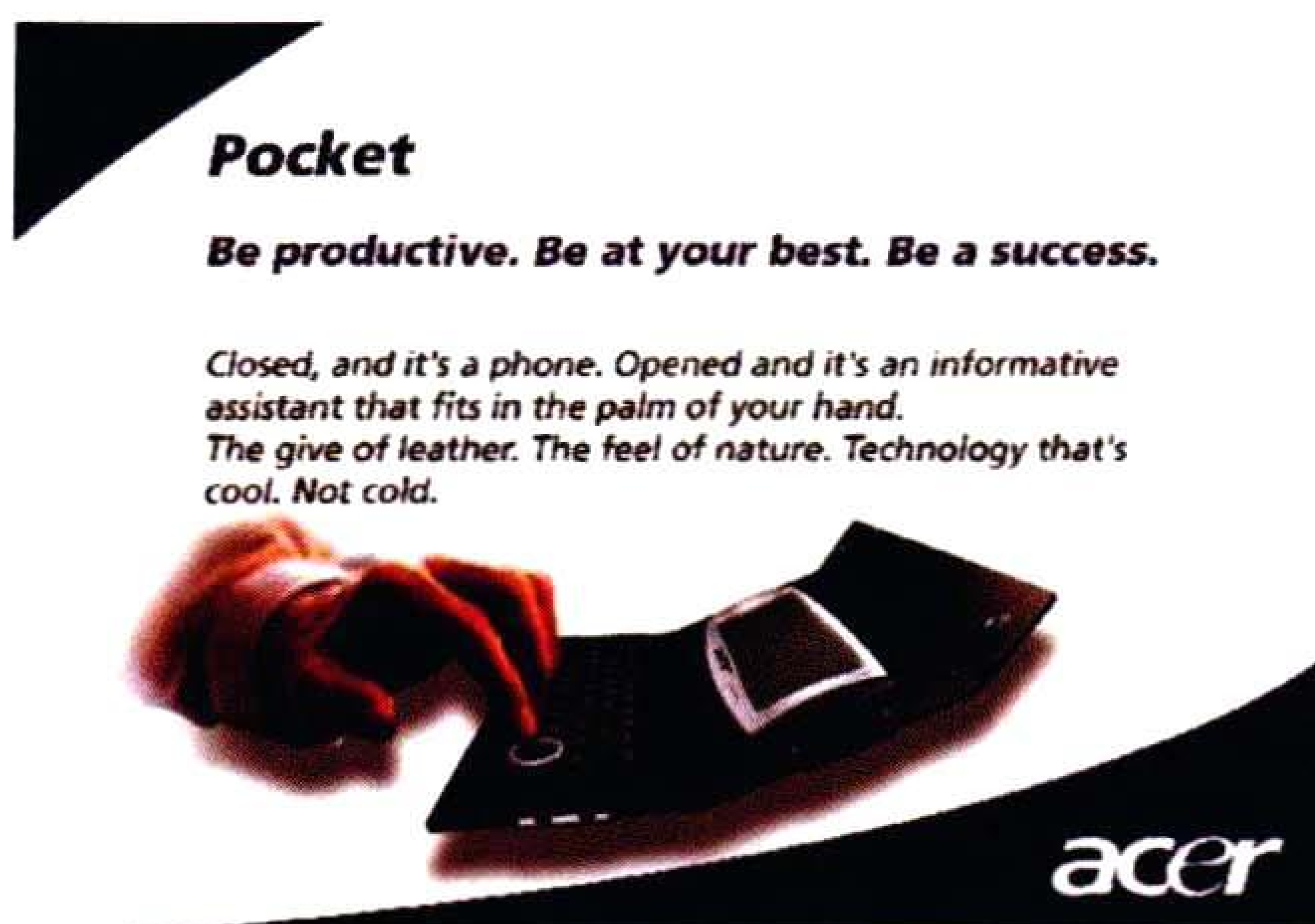
41. 徐秀美,〈悦〉, 1994, 鐵、木雕塑椅, 圖片版權：徐秀美提供。



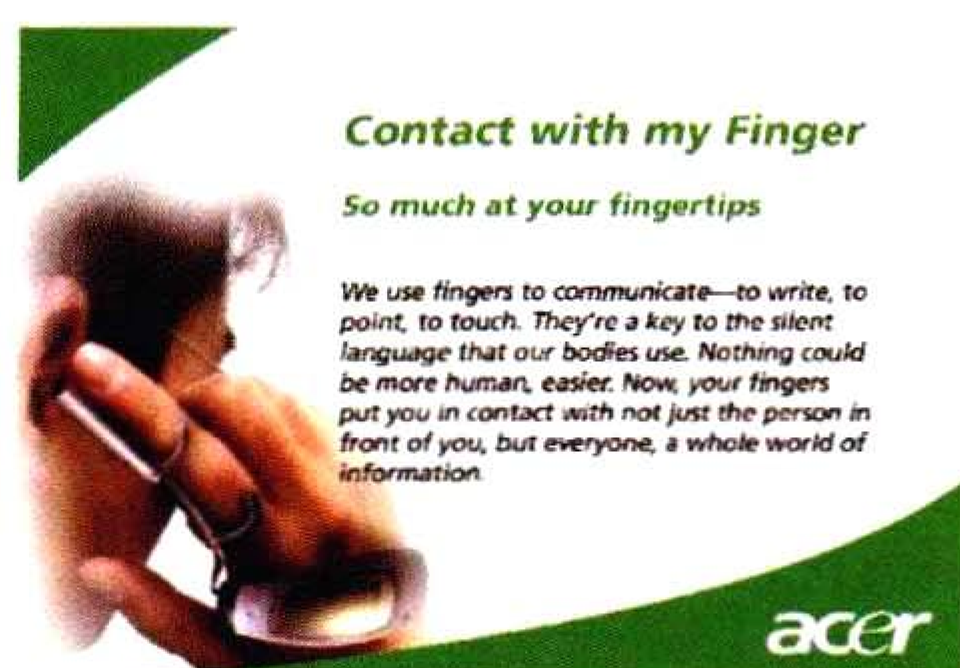
42. 徐秀美,〈鳥籠外的花園〉, 1999, 綜合媒材公共藝術, 圖片版權：徐秀美提供。



43. 丑宛如，〈三陽未來50C.C.速克達機車設計VEVA〉, 1999, 設計規劃, 圖片版權：丑宛如提供。



44. 丑宛如，〈Pocket〉, 2001, 工業產品設計, 圖片版權：丑宛如提供。



45. 丑宛如，〈Contact with My Figer〉, 2001, 工業產品設計, 圖片版權：丑宛如提供。



46. 丑宛如，〈Play Games〉, 2001, 產品設計, 圖片版權：丑宛如提供。

性的設計師才會有較大的發展空間。

久居國外，1990年代末期返台的張紀屏（台北）肄業於台灣大學中文系，赴美進修獲賓夕凡尼亞州西卻斯特大學平面設計及英國文學雙學位，再赴費城藝術學院獲工業設計與環境設計的理學士，之後又在哈佛大學環境及視覺藝術研究院卡本特中心進修，再到紐約市立大學進修產品企劃及行銷，是一位自視爲藝術家的設計師，並且也是一位周遊列國、興趣廣泛的人道主義者。張紀屏曾任職於美國耐基球鞋公司、杜邦化學製藥公司、荷蘭飛利浦公司設計中心等國際著名廠商擔任工業設計師，1988年赴香港出任英國康倫設計顧問公司香港分公司的設計總監，四年後轉任美國奇異家電亞洲區設計總監，1997年回台灣成立張紀屏設計工作室，從事環境視覺設計、公共標示系統及產品、包裝等顧問工作。另一位跨足產品設計領域的徐秀美，是成名甚早的插畫家、畫家，也製作一些與她繪畫風格一貫、人文氣質濃厚的傢俱。

丑宛茹（彰化，1967-）畢業於大同工業設計系，赴奧地利獲得維也納應用藝術學院碩士學位，曾在奧地利ID Pool Design Firm擔任產品設計師，返國後任教於實踐大學工業產品設計系，1999年出任系主任，爲國內少數兼顧設計實務與設計理論的教育工作者。丑宛茹



47. 粘碧華，〈浪花系列之一〉，1990，圖片版權：粘碧華提供。



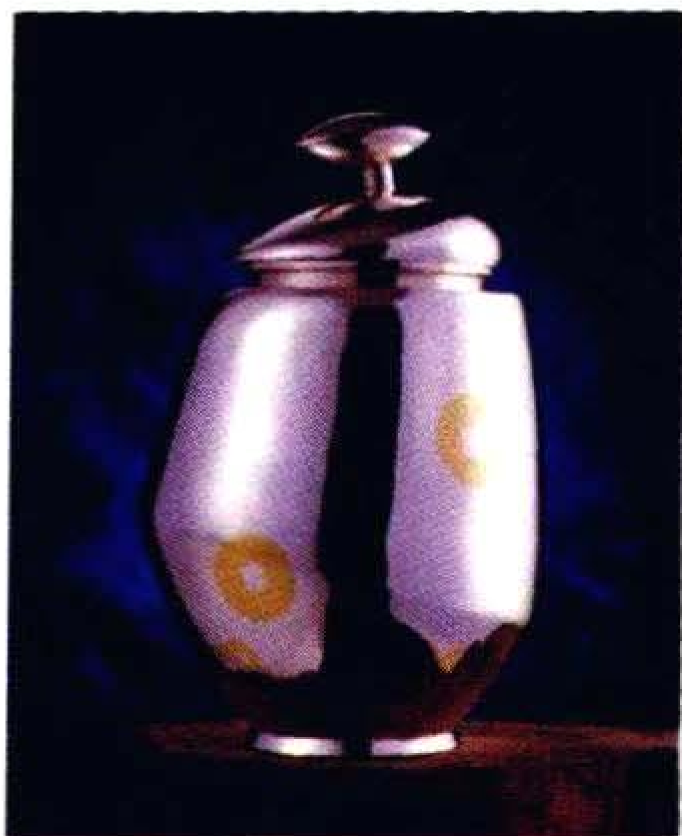
48. 粘碧華，〈請你跟我一起玩〉，1992，，圖片版權：粘碧華提供。



49. 粘碧華，〈雲中蛟龍〉，1993，，圖片版權：粘碧華提供。

於2001年獲選爲中華民國工業設計協會第十七屆的常務理事，經常在國內外擔任評審的工作，而她的作品也曾獲得1999年國家產品形象金質獎、2000年獲三陽未來50cc機車設計金牌獎等等。

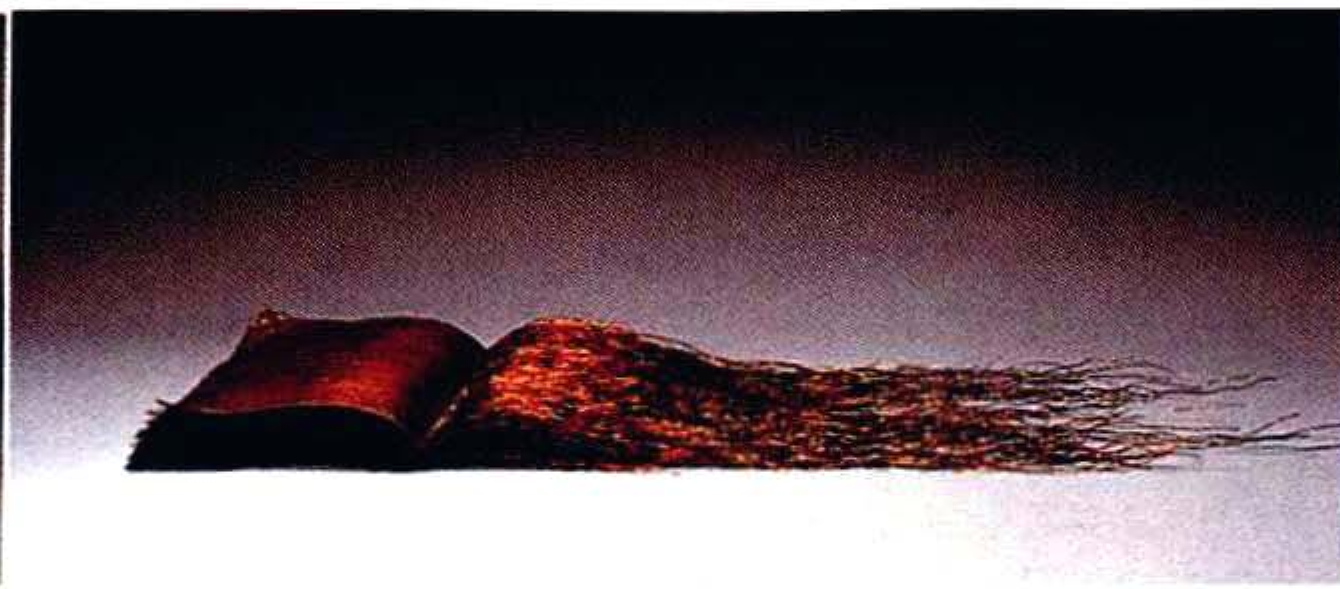
粘碧華（台北，1947-）早期熱衷參加文建會舉辦的「民間劇坊」的活動，曾爲「優」劇場設計《水鏡記》刺繡劇服，後來赴英國獲諾丁漢傳德大學之品係碩士，英國皇家藝術學院首飾設計系研究；鐵網珊瑚有限公司負責人，爲台灣金工藝術最早的推動者之一。王梅珍（台北，1951-），美國愛荷華大學藝術研究所，中國文化大學美術系學士；現職爲國立台南藝術學院，應用藝術研究所副教授。徐玫瑩（台北，1957-）獲得美國愛荷華大學藝術學院的碩士，主修金屬創作與首飾設計，目前任教於台南藝術學院應用藝術研究所，她的「書事」系列以化學處理紅銅來模擬紙皮書頁，以銅線取代了傳統線裝書的綿線，材質的身份轉換所新添的揣度空間，和敲打金屬所塑造的豐富肌理質感，使素色銅片附加了繪畫性的變化。王美玲（台北，1960-）畢業於中興大學社會系，赴英國獲得珠寶設計國家高等文憑。



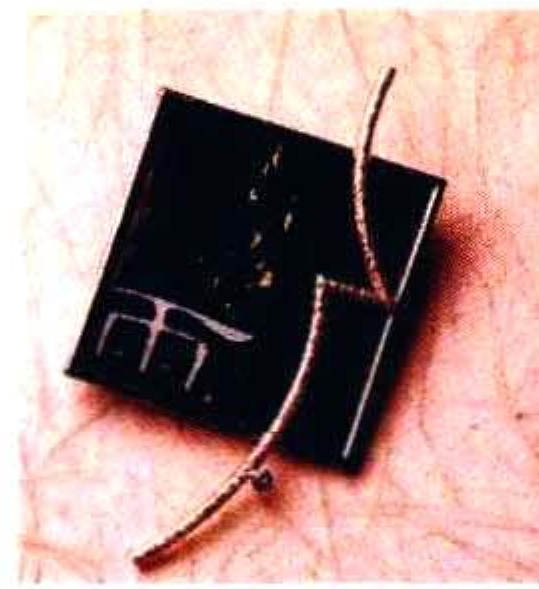
惠芳玲（南投，1961-）畢業於美國紐約州立大學獲藝術碩士學位，返國後任教於輔仁大學應用美術系，藝術創作取材於大自然，從自然出發，結合現代設計的觀念，創作出一種兼具東方情懷和現代感的作品。【註27】杜嘉琪（台北，1963-）畢業於國立台灣藝術學院雕塑



50、51. 王梅珍，〈聚寶〉上、〈試〉下，圖片版權：王梅珍提供。

52、53. 徐玫瑩,〈有巢II〉左、〈書事VI〉右, 12×30×26公分、95×37×4.5公分, 圖片版權:徐玫瑩提供。

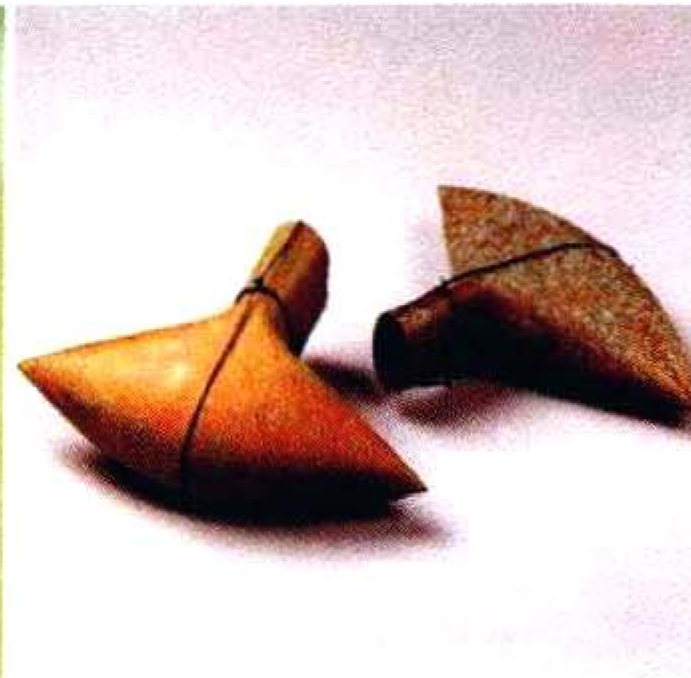


59. 王美玲,〈雨時〉, 95×50×8公分, 圖片版權:王美玲提供。





54、55、56. 杜嘉琪,〈心的歸宿(三)〉、〈奔馳的夏天(衣)〉、〈寧靜與書對談〉, 9.5×12.5×14公分、12×15×6公分、14.5×10×15公分, 圖片版權:杜嘉琪提供。

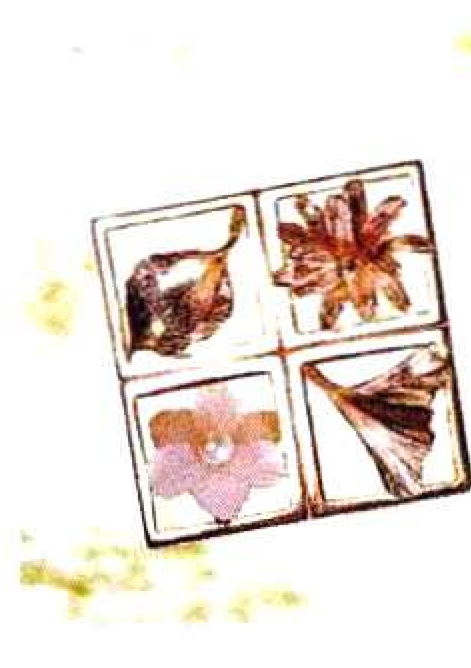
57、58. 趙丹綺,〈九瓶〉左、〈禮物〉右, 2001, 圖片版權:趙丹綺提供。




60、61. 惠芳玲,〈晶晶〉別針、〈玉璧手環〉, 圖片版權:惠芳玲提供。



63. 楊彩玲,〈嫣織扣〉首飾, 21×7.5×2公分, 圖片版權:楊彩玲提供。




64、65. 林小媛,〈花葉集〉別針、〈愛情囚籠〉鍊墜, 5×5公分、2×15公分, 圖片版權:林小媛提供。



62. 林淑雅,〈用心良苦〉首飾, 8×4.8×1.5公分, 圖片版權:林淑雅提供。




66、67. 曾文玲,〈瓶花一〉兩件式別針組合、〈瓶花四〉兩件式項墜與別針組合, 3.5×4公分及3×6公分 、6×1.5公分及1.5×7公分, 圖片版權:曾文玲提供。



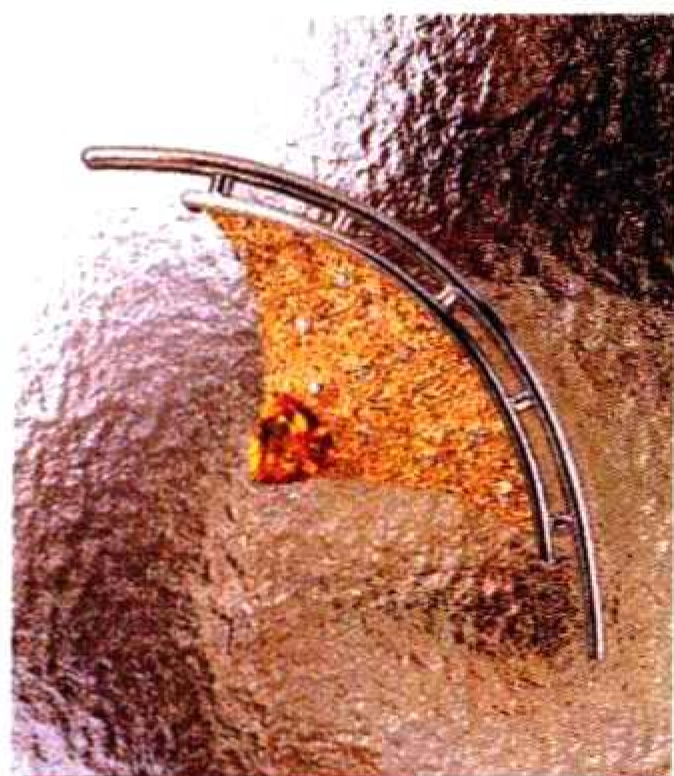
68. 吳秋慧,〈印象〉金工工件, 22×8×6公分, 圖片版權:吳秋慧提供。



69. 廖素金,〈窗影幢幢〉、〈雙喜臨門〉戒指, 3.5×2×5公分, 圖片版權:廖素金提供。



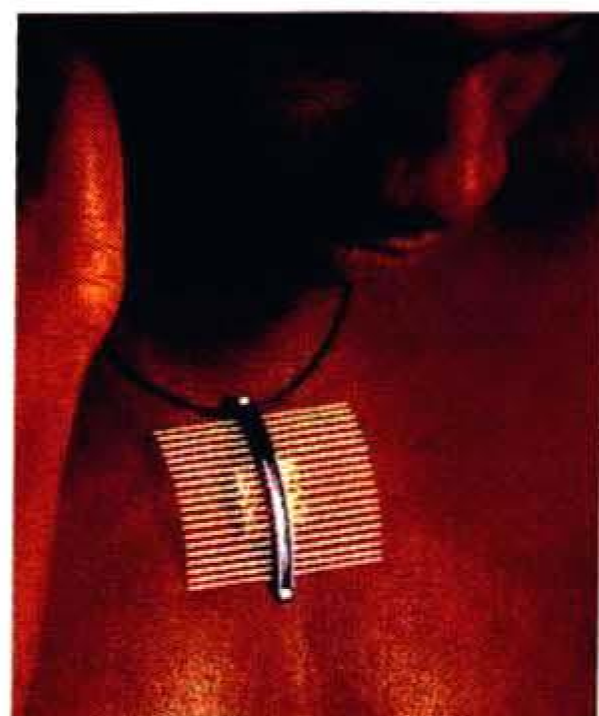
70. 李梅華,〈瓦楞紙自然系列-雙戒 no.1 no.3〉, 3.5×3.5公分, 圖片版權:李梅華提供。


71. 盧瑞芷,〈太陽〉胸針,8×3.5公分,圖片版權:盧瑞芷提供。

科,赴美後獲東密西根大學美術學士及藝術碩士學位,其創作具有明顯的敘述性風格。林淑雅(台南市,1963-),國立台灣師範大學美術系畢業,國立台南藝術學院應用藝術研究所,金屬產品創作組進修中,現任教於高雄市立高雄高商廣告設計科。楊彩玲(台北市,1964-),台南成功大學工業設計系畢業,現就讀國立台南藝術學院應用藝術研究所。林小媛(台北,1964-)畢業於台灣大學中文系,赴美國後改習珠寶設計,後再赴英國伯明罕英格蘭中央大學獲珠寶設計與金工製作碩士學位,目前任教於台北科技大學。曾文玲(台北,1965-)畢業於東海大學美術系,赴美後獲奧瑞岡大學主修珠寶設計重金屬創作的碩士學位,在東海大學、朝陽科技大學、實踐大學、輔仁大學、台中師院、靜宜大學等多所院校任教,經常展出及撰文推介金屬藝術。楊夕霞(台北,1965-)畢業於文化大學美術系平面設計組,台南藝術學院應用藝術研究所金屬工藝創作組藝術碩士,1997年成立金屬物件工作室。吳秋慧(台北市,1965-),輔仁大學應用美術系畢業,義大利維琴察美術與工藝學校畢業。廖素金(台中縣,1965-),義大利米蘭De Paeli金工工作室研習,義大利米蘭Ambrosiana金匠藝術學校。

趙丹綺(彰化,1966-)畢業於輔仁大學織品服裝系,赴英國後改學寶石鑑定與應用金屬,獲倫敦市政廳大學應用藝術與視覺文化碩士,爲英國皇家寶石學會珠寶鑑定院士,她的金屬工藝具有雕塑的造型與質感,現任職於母校。李梅華(台南縣,1966-),實踐應用美術系空間組畢,比利時剛博設計學院工業設計;旅居比利時。盧瑞芷(台北市,1967-),英國倫敦市政廳大學銀器製作暨珠寶設計系碩士,英國寶石協會寶石鑑定院士(EGA)暨鑽十分及鑑定院士(DGA);現任台北科技大學工業設計系、長庚大學工業設計系講師。王夏滿(台北縣,1968-),美國南伊利諾大學美術碩士班主修金工,美國密蘇里州芳邦學院美術及藝術碩士;美國伊利諾大學助教。陳國珍(桃園縣,1968-)輔仁大學應美系畢業,曾就讀德國Stuttgart


72. 王夏滿,〈生機盒子〉,圖片版權:王夏滿提供。



73. 陳國珍，〈一徑月色〉墜飾，7×7×0.8公分，圖片版權：陳國珍提供。



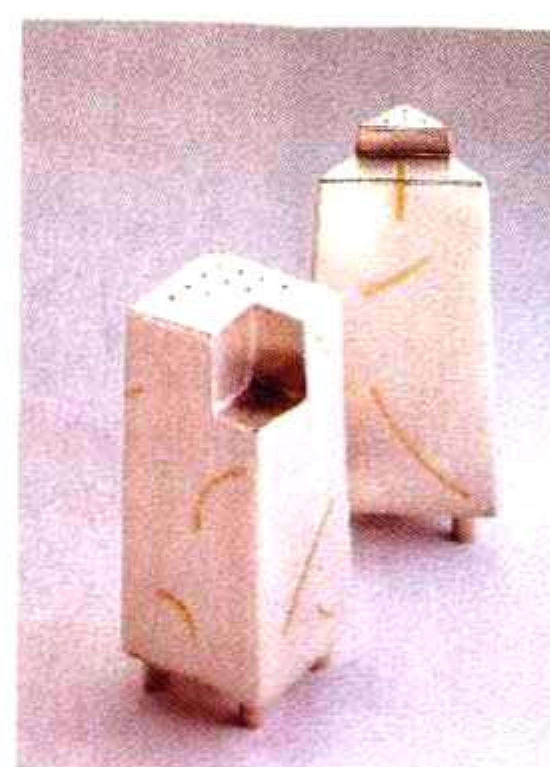
74. 張怡珮，〈糖碗〉、〈咖啡匙〉，8×4公分、12×2.2公分，圖片版權：張怡珮提供。



75. 王姿瓔，〈紅鳥〉餐巾紙架（左）、〈麻雀〉留言紙架（右），12×11×5公分、6.8×9.3×3.6公分，圖片版權：王姿瓔提供。

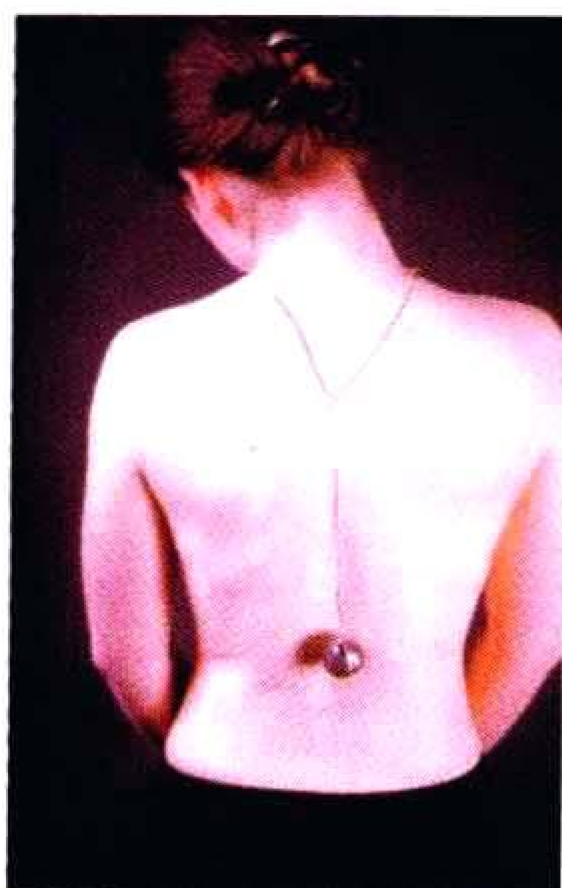


76. 沈玉萍，〈游靈〉胸針，7×4×1.3公分，圖片版權：沈玉萍提供。

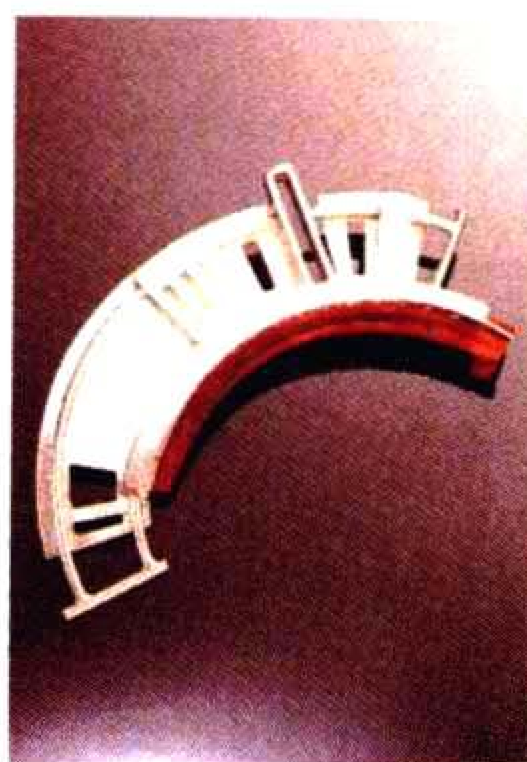


77. 呂雪芬，〈建築系列－鹽罐&胡椒罐〉，4.2×8×4.2公分、3.2×8×3.2公分，圖片版權：呂雪芬提供。





78、79. 余啓菁的作品。圖片版權：余啓菁提供。



80. 江怡瑩，〈捷運橋下〉別針、墜子，7×3×1公分，圖片版權：江怡瑩提供。



81. 龔瑩慧，〈「遊」系列6－糖罐與牛奶罐〉，11×11×8.5公分，圖片版權：龔瑩慧提供。



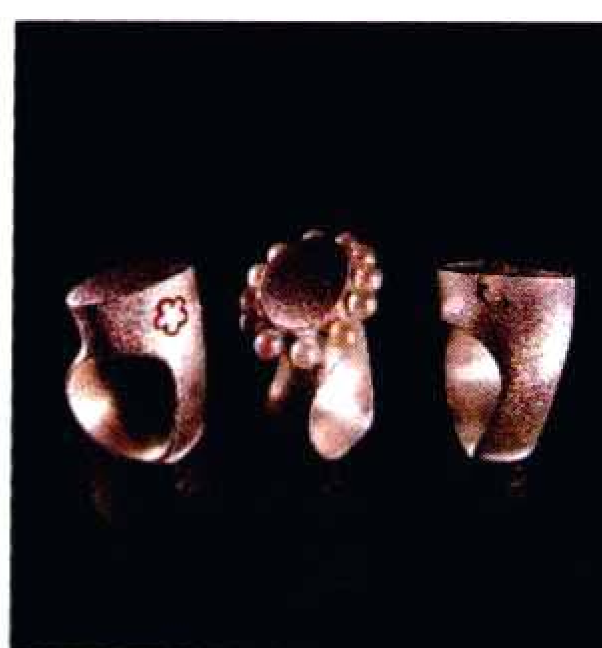
82. 王舒屏，〈Silhouette〉，12×4.5×2公分，圖片版權：王舒屏提供。



83. 黃裕智，〈Untitled〉，300×300×160公分，圖片版權：黃裕智提供。



84. 陳育琳，〈纖紗鐲〉手鐲，11×11×3.5公分，圖片版權：陳育琳提供。



85. 郭昭賢，〈淑女－紅花，淑女－珍珠，淑女－穿刺珠寶（由左至右）〉，3.1×3.1公分，圖片版權：郭昭賢提供，Junnu Lusa攝影。

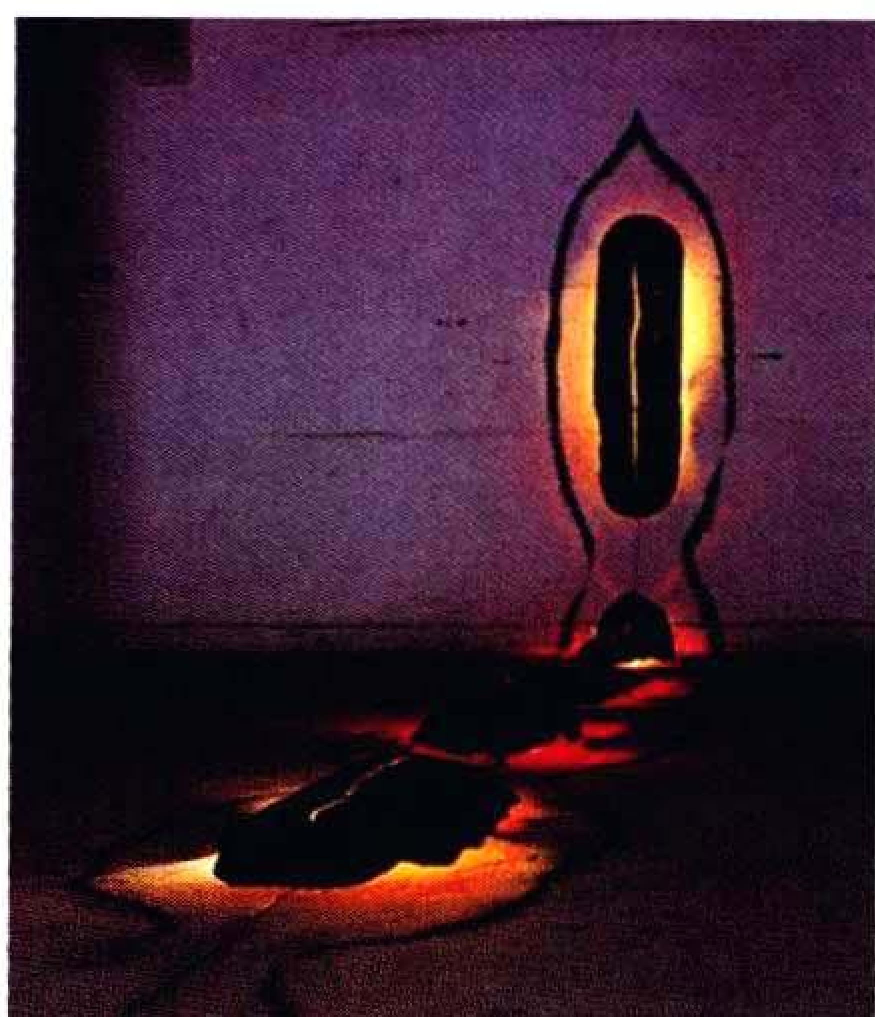




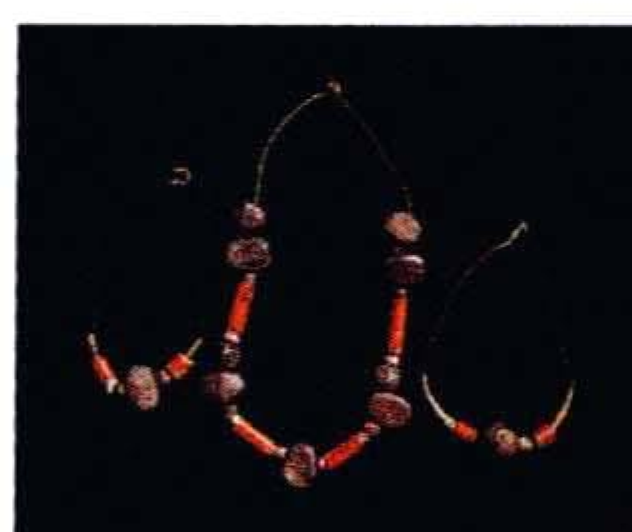
86、87. 吳慈萍，〈蔓〉手鐲、〈紅顏〉瓶，7.5×7.5公分、20×20×23公分，圖片版權：吳慈萍提供。



88. 黃怡嘉，〈Rhythm of Corals〉耳環，4×4×1.5公分，圖片版權：黃怡嘉提供。



89. 劉丹宴，〈線・條〉，1000×200×80公分，圖片版權：劉丹宴提供。





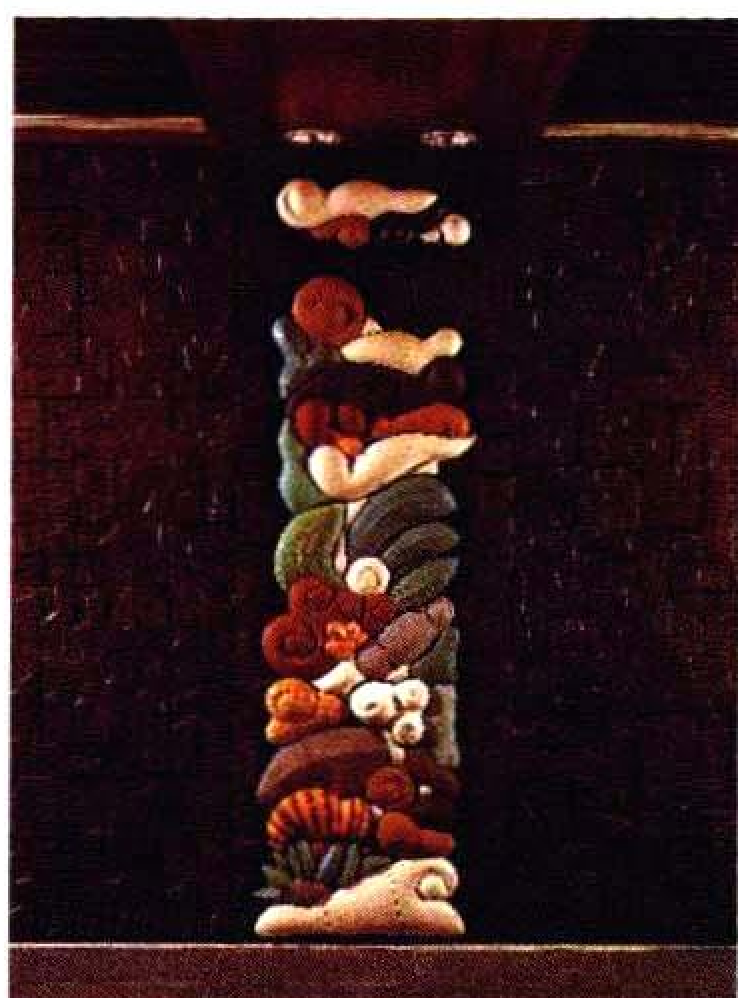
90、91. 林珊旭的作品。圖片版權：林珊旭提供。



92. 高淑惠,〈飛不上去的鳳凰〉, 1987, 氧化燒, 20×14×39公分, 圖片版權:高淑惠提供。



93. 楊文霓,〈刻紋彩陶斜畫罐〉, 22.5×17×26公分, 圖片版權:楊文霓提供。

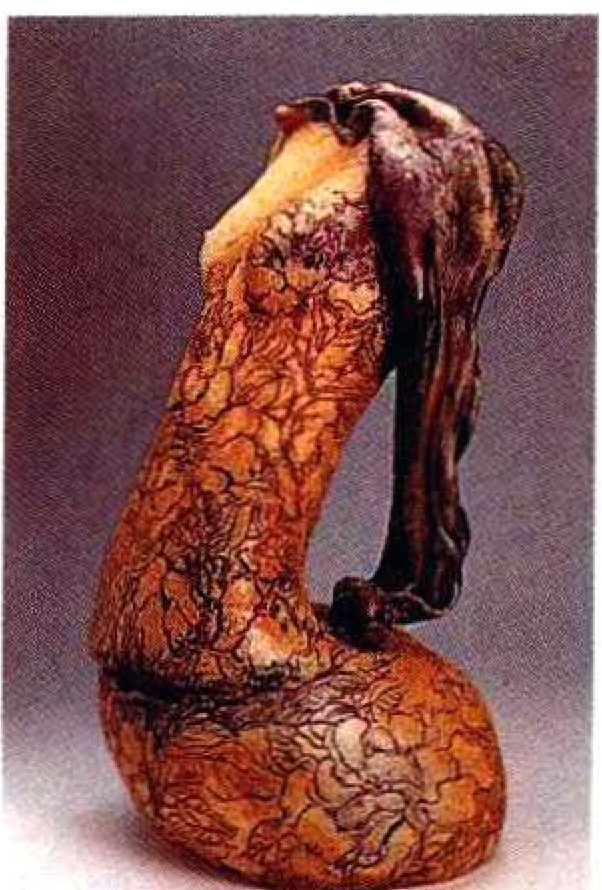


94.〈元素1998〉輸林苑建設公司門廳, 253×240×6公分, 圖片版權:楊文霓提供。



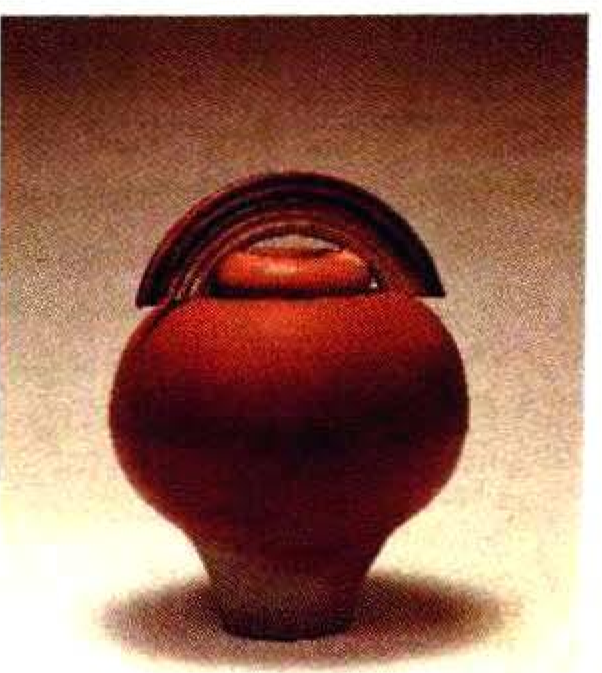
95. 呂淑珍,〈我是阿福〉, 1997, 陶塑, 78×35×51公分, 圖片版權:龍門畫廊提供。

大學建築系，獲英國伯明罕中央大學珠寶設計碩士，爲英國皇家藝術學院，金工、銀工、珠寶設計P.E.P，現爲私立輔仁大學應用美術系專任講師。張怡珮(台南是，1969-)，比利時國家皇家藝術學院，珠寶設計系學士，比利時聖魯卡高階藝術學院3-D藝術係碩士榮譽畢業。王姿瓔(高雄市，1969-)，台北私立文化大學美術系設計組，加拿大多倫多喬治布朗應用美術技術學院珠寶製作；旅居加拿大多倫多。沈玉萍(桃園縣，1969-)，私立輔仁大學應用美術系，主修產品設計、金屬工藝。呂雪芬(桃園縣，1969-)，私立輔仁大學應用美術系金工組。

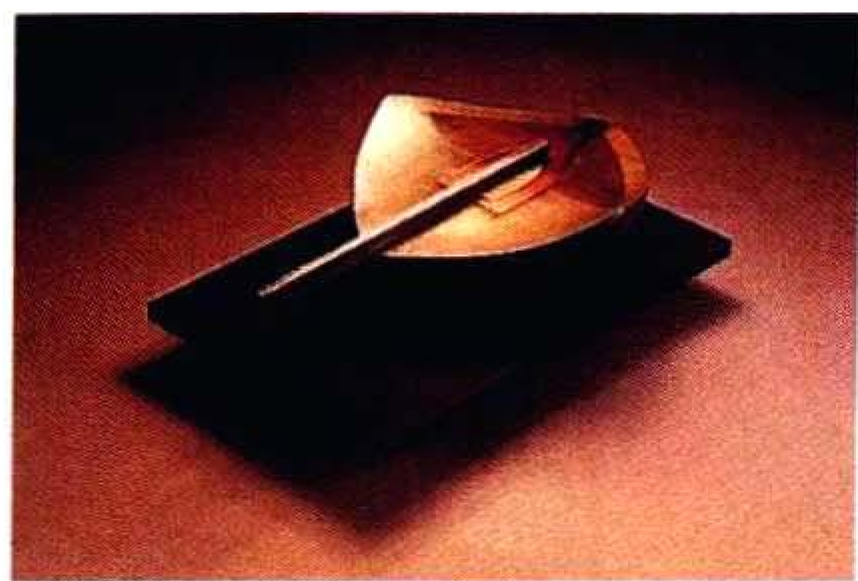


96. 呂淑珍,〈歡喜若春〉, 2001, 陶塑, 34×32×51公分, 圖片版權:龍門畫廊提供。

余啓菁(台北，1971-)原本在平面設計和攝影方面均有傑出的表現，卻在英國接觸到金屬創作，遂一發不可收拾地投入這個領域【註28】。她先在中央大學攻讀珠寶和銀器品之設計與製造學士，再攻得珠寶和銀器品及相關產品設計製造的碩士學位。余啓菁曾獲多種獎項，其中一套銀器餐具被曼徹斯特博物館收藏。江怡瑩(桃園市，1971-)，美國紐約雪城大學藝術設計學院(金屬工藝)藝術碩士，私立輔仁大學應用美術學系(金工產品)藝術學士；現職，國立新竹師範學院美勞教育學系專任講師。龔瑩慧(高雄市，1971-)，私立輔仁大學應用美術系產品設計金屬工藝組畢業，台南藝術學院應用藝術研究所，金屬產品創作組畢業。王舒屏(台北市，1971-)是美國印第安那州印第安那大學布魯明頓校區藝術學士，主修金屬工藝及珠



97. 林墦瑛,〈陶醉〉, 1988, 還原燒, 36×36×46公分, 圖片版權:林墦瑛提供。


98. 郭雅眉，〈太浩〉，1996，76×52×16公分，圖片版權：郭雅眉提供。


99. 郭雅眉，〈春漾〉，2002，83×77×7公分，圖片版權：郭雅眉提供。


101. 連寶猜，〈寧為寵物〉，陶塑，左21×22×60公分，右50×13×18公分，圖片版權：連寶猜提供。


100. 連寶猜，〈女性生涯〉，1996，陶塑，140×145×60公分，圖片版權：連寶猜提供。

寶設計，美國密西根州克蘭布魯克藝術學院藝術碩士，主修金屬工藝。黃裕智（雲林，1972-）畢業於新竹師範學院美勞系，後獲得台南藝術學院碩士學位。陳育琳（台北市，1973-），美國俄亥俄州肯特州立大學，金屬工藝造形藝術碩士，私立輔仁大學應用美術系學士；昆山科技大學應用纖維造型系專任講師。郭昭賢（台南，1973-），畢業於芬蘭拉提設計學院金工學校及美國紐約Hofstra University美術系珠寶/金工學士，目前正攻讀芬蘭赫爾辛基工業設計碩士學位。吳慈萍（台中縣，1974-），國立新竹師範學院美勞系畢業，2000年就讀，台南藝術學院應用研究所，金屬產品創作組。許伊玲（台北縣，1975-）畢業於私立輔仁大學應用美術系，赴美後獲天普大學泰勒藝術學院金屬/珠寶/電腦輔助設計碩士。黃怡嘉（台北，1977-），美國羅特司特學院金屬工藝與珠寶設計碩士，東海大學美術系學士。劉丹宴（台中縣，1979-）在創作自述中表示：

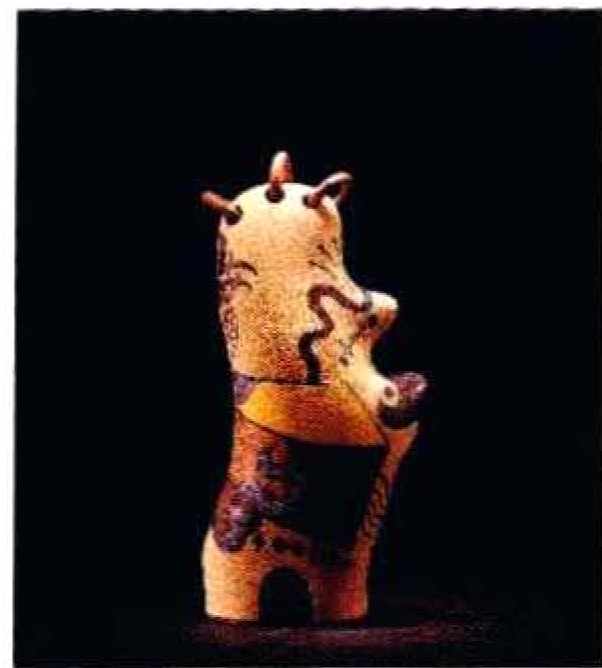
「利用抽象形體與單純化造型形式，顯現金屬的屬性。探討光的擴散以及其物質性與金屬性之間的強烈互動關係」。

林珊旭（台北縣，1966-，夫為朱雋，是雕塑家朱銘的長媳）擅長催眠、占卜和禪卡遊戲，她的首飾雕塑作品，使用多種不同的材質，銅、石、陶、麻繩和琉璃珠.....等等，具有非職業性的創作趣味。台灣金工藝術的蓬勃發展，可以說是近十年來的盛事，目前以輔仁大學與台南藝術學院為兩大養成的大本營，不少畢業生在日後都前往歐美，追求更高的學位或證書。

故宮博物院研究員宋龍飛在〈四十年來陶藝發展之回顧〉一文中，陳述台灣早期除了原住民的製陶以外，台灣的陶瓷器窯業始自明鄭時胡漢民族的移民，發展得十分緩慢，日據時代無甚成長，赴日本學習陶瓷藝術的人數亦極少。1950年代林葆家、吳讓農、王修功等陶藝家開始在作品上簽名或打上名號，同時展開教

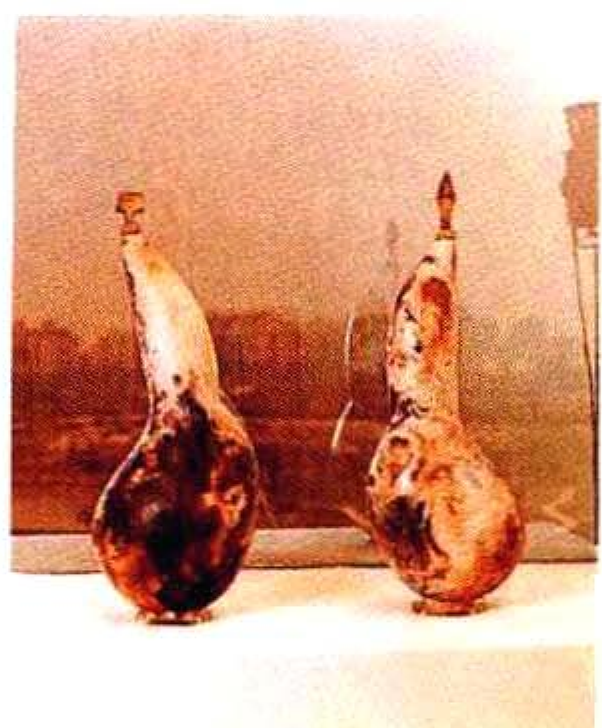


102. 連寶猜，〈核廢料事件〉，陶塑，180×140×12公分，圖片版權：連寶猜提供。



103. 吳菊，〈天馬行空(三)〉，13×23×48公分，圖片版權：吳菊提供。

學，成立陶藝教室，使得現代陶藝和工藝陶瓷分家。1962、1963年政府運用美援基金，成立陶瓷訓練所，聘請國內外陶瓷專家授課，主要以提昇陶瓷產業生產力與技術水平爲目標。1964年師大英語系教授邱煥堂赴美國夏威夷大學進修，兼學現代陶藝，1975年返國後專心製陶，成立「陶然陶舍」陶藝教室，開班授徒，並在藝術家雜誌開闢專欄鼓吹現代陶藝。



104. 曾愛眞，〈關係〉系列-1，1998，陶土、鐵，25×22×64，24×21.5×67公分，圖片版權：高雄市立美術館提供。

捏陶，看來像是玩泥巴的遊戲，卻也有許多資深而傑出的女性陶藝家，在黏土的無形世界裡，盡情塑造她們各有風姿的視覺語彙，在彩釉的科學世界裡，大膽嘗試各種可能的實驗，成績絕不輸給她們的男性同輩。高淑惠(1934-)偏愛陶板或土保成形，作品造型簡潔，釉色單一，在單一中求無窮之變化。【註29】楊文霓(江蘇武進，1946-)美國威廉伍氏學院理學士，後再獲得密蘇里大學陶瓷研究所碩士學位，返國後在故宮博物院科技室研究古代陶瓷製作及釉方，後來改向現代陶瓷的創作路線。【註30】她在1980年的首次陶藝展，曾獲《藝術家》雜誌25頁大規模篇幅的專輯報導，女性藝術家獲得如此隆重禮遇的，至今仍是唯一僅有的記錄【註31】。她是台灣第一位從美國取得陶瓷碩士學位後回台發展者，1979年在高雄成立第一家陶藝工作室，對南部地區的陶藝推廣貢獻頗大。宋龍飛讚譽她：

「新觀念的輸入、新技法的運用，使現代陶藝發展趨向於多元性的發展，不再侷限於轆轤上拉坯成型的瓶瓶罐罐...」【註32】。

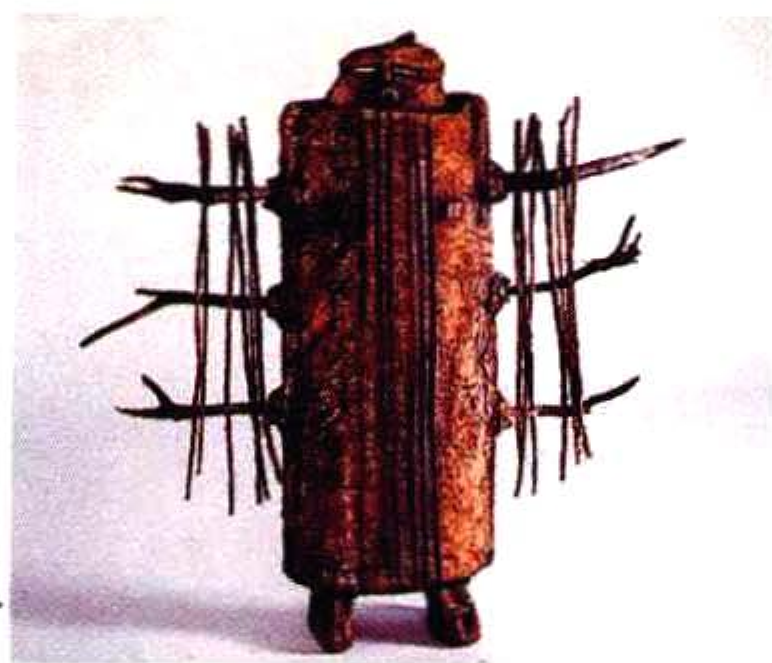


105. 鄧惠芬，〈高樓〉，1998，陶土，42×16.5×129公分，圖片版權：鄧惠芬提供。

1980年代女性陶藝家帶動台灣現代陶藝蓬勃發展的起步，像呂淑珍(福建廈門，1945-，夫爲水墨畫家李義弘)從水墨、攝影、陶藝到雕塑等跨領域從事創作，裸女與花鳥是她自1985年以來全力專注於陶藝創作以來，最熟悉的兩種題材。【註33】蕭麗虹(香港出生，1946-)美國加州柏克萊大學畢業，(介述在第五章第三節)。




106、107. 徐翠嶺,〈我乘風而來〉左、〈與我同行(關係系列)〉右, 圖片版權:徐翠嶺提供。

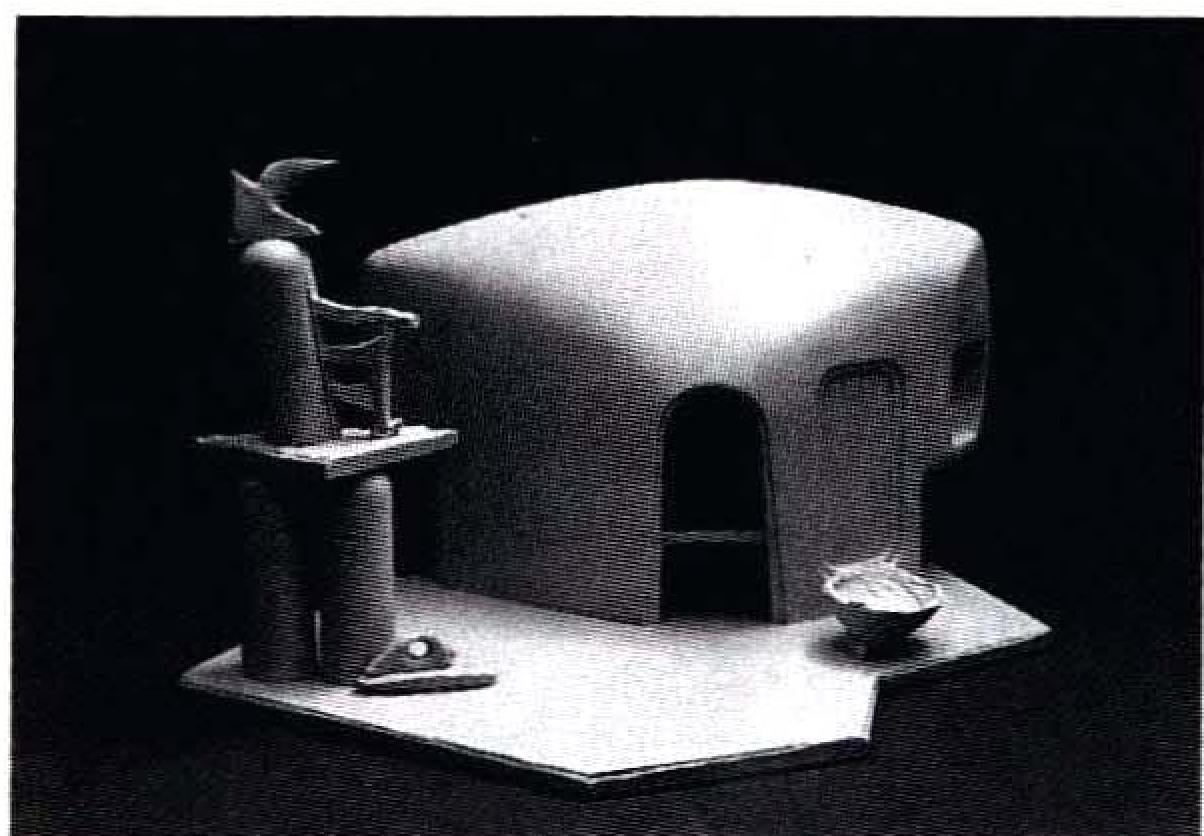


108. 許慧娜,〈他和她〉, 57×16×60公分, 圖片版權:許慧娜提供。



109. 許慧娜,〈一本難懂的經典〉, 83×20×28公分, 圖片版權:許慧娜提供。

林墡瑛(1951-)取材自南投山居生活中,以陶土表現大自然的情態。【註34】江世芳(台中,1951-)畢業於師範大學工藝研究所,第四屆金陶獎造型創新類佳作。許慧娜(台北,1952-)畢業於輔仁大學生物系,赴美後改學藝術,獲休士頓大學碩士學位,主修陶藝,在美國德州地區經常展出並獲獎,返台後任教於母校輔仁大學,並舉行多次個展。李金碧(高雄,1952-)畢業於台南家專,1986年成立陶藝工作室。許玲珠(高雄,1952-)畢業於中國文化大學,受教於楊文霓,2000年獲頒中華民國陶業學會「陶藝貢獻獎」。郭雅眉(台南,1952-)從1980年代中期開始陶藝創作,至1988年第一次個展以後,她風格寫實的陶板浮雕式鄉土古厝建築,立刻引起藝壇的注目,她的創作理念主要是爲了表現古建築中的人文精神,使得滄桑仍可以具有美感,而她的立體作品則是強調宇宙陰陽融合爲一體的東方思維。連寶猜(彰化鹿港,1953-,夫爲陶藝家陳秋吉)畢業於銘傳商業設計科,曾師事雕塑家楊英風,拜於陶藝家邱煥堂、林葆家門下,1978年與夫婿成立陶源精舍,多年來在國際間頻繁展出。藝術教育學者、前台北市立美術館館長林曼麗對連寶猜創作的觀點是:「她的作品,一再探討我們社會周遭的問題-宗教、乩童、移民、雛妓、青少年、原住民、同性戀、核子廢料等等事件眞相,她像個精力充沛的鬥士,勇敢的投身各種事件之中,深刻而完美的詮釋事件的本身。」【註35】吳菊(彰化鹿港,1953-)從師範大學設計系以第一名畢業,



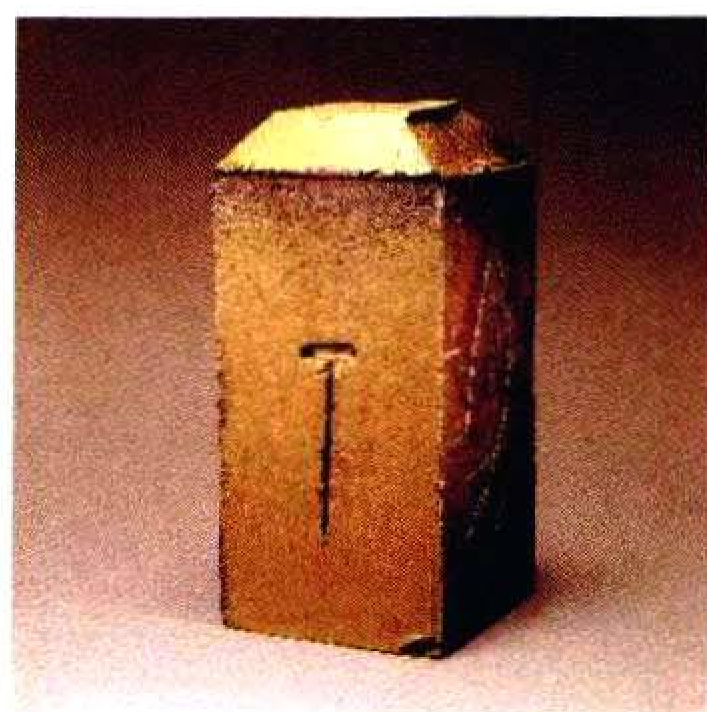


110-112. 周邦玲,〈Hamlet in His Domain〉Kohler劇場系列、〈Prison Lav #5:先知在城外〉Kohler劇場系列、〈快樂的荒原漫遊〉, 圖片版權:周邦玲提供。

1984年開始從陶藝家李亮一習陶，次年結婚後一度中斷創作，1995年因夫婿亡故而重新設入陶藝專業創作以撫育兩名幼女，歷年來屢次獲得國內外陶藝競賽的獎項。

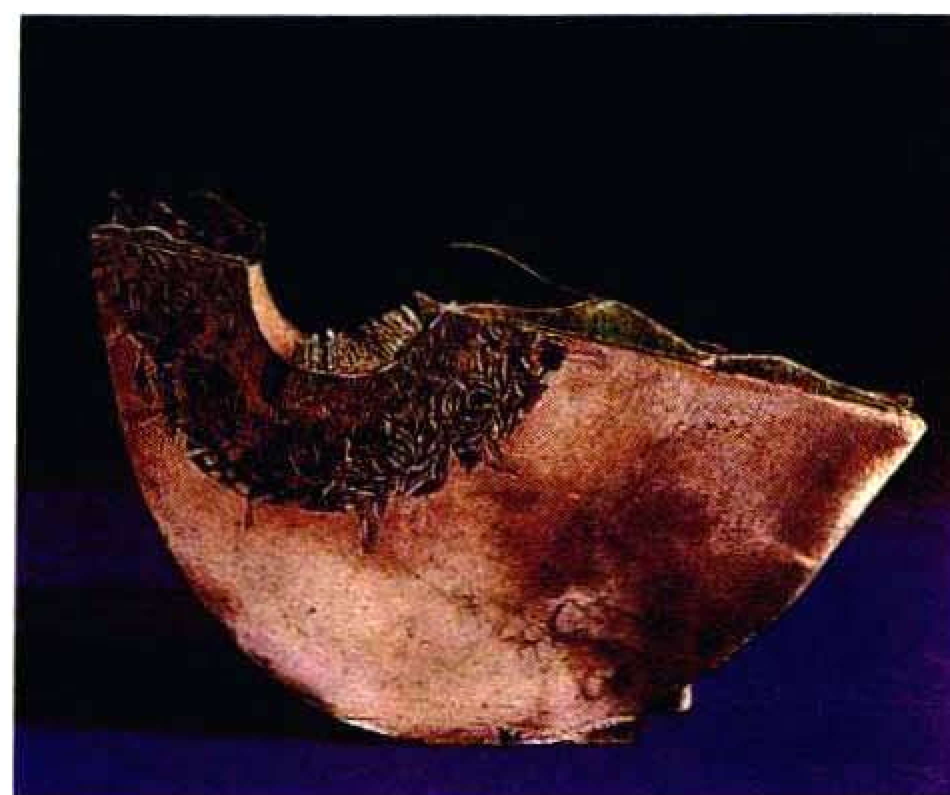
英年早逝的曾愛眞(1955-2000)，生活在南部地區，生前不甚爲人所知，2001年高雄市立美術館主辦《心靈再現》女性藝術展時，選用了她「關係系列」的作品，始爲眾人所週知。鄧惠芬(台南，1957-)實踐家專美工科畢業，曾獲2000年國際陶藝雙年展首獎。徐翠嶺(台南，1958-)的祖父是台南地區的銅像鑄匠，父親繼承祖業並改製鐵鑄品外銷，外祖父喜愛收藏陶瓷、古董，家庭環境養成母親蕭月眞對藝術的愛好，日後也從事藝術創作。母親對藝術的熱愛與開放的態度，是徐翠嶺從事藝術創作的重要啓蒙者。1977年舉家移民美國後就讀於加州大學爾灣分校，後接受獎學金轉入拉古納藝術學院。1981至1982年她參加新墨西哥印地安保留區的藝術工作營，追隨當地名家藍玉米(Blue Corn)學習手摩光陶燻燒的技巧。【註36】在美國展歷豐富的徐翠嶺，1984年返台後在春之藝廊首次在台灣發表作品，在國內外的展出從未間斷，成爲台灣當代最活躍的陶藝家之一。

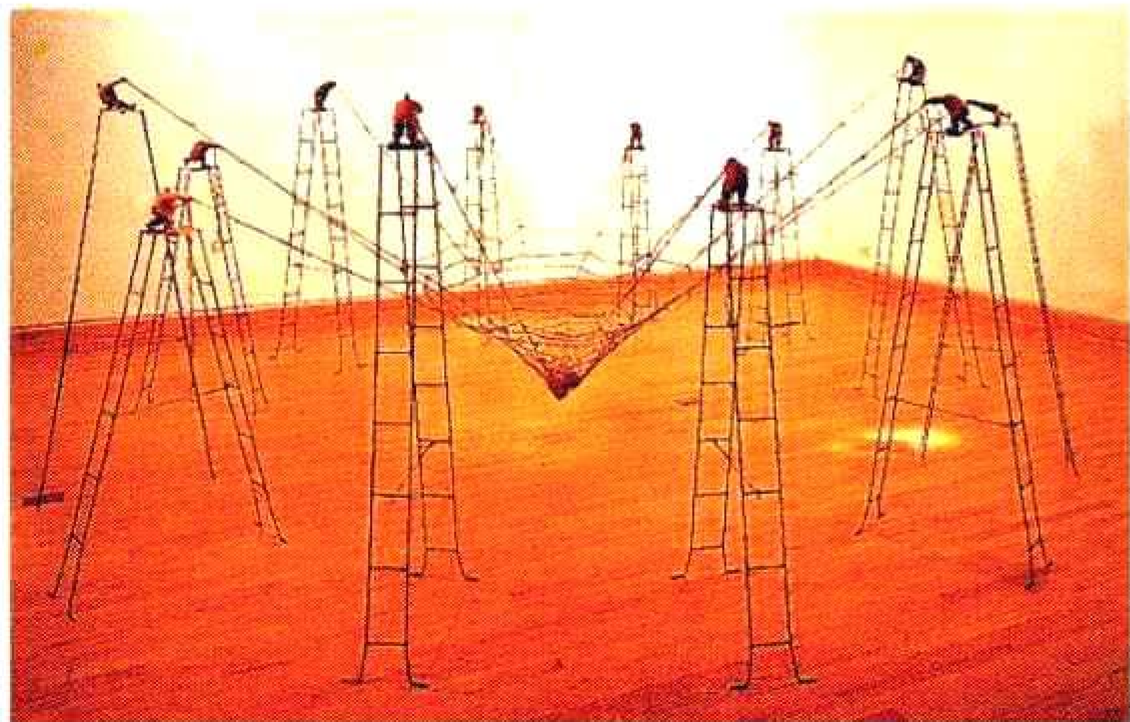
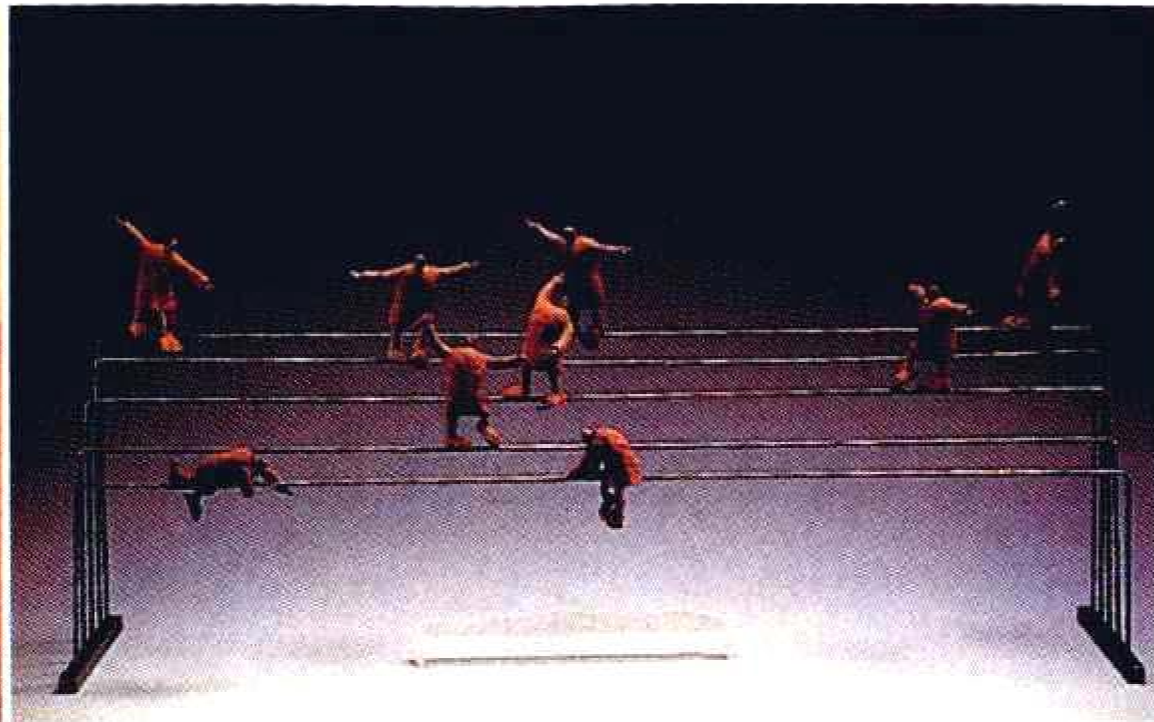
周邦玲(彰化，1958-)兒時家中開設的五金行，也許是她的藝術啓蒙的源頭，畢業於淡江大學外文系，赴美後原本就讀於喬治亞大學戲劇系，獲得碩士學位後因爲興趣而轉入陶藝研究所，獲得喬治亞大學陶藝碩士，在美期間曾獲得1987年紐約「大都會國際藝術大賽」及「IAC國際藝術大賽」陶藝組特優獎，並成爲Archie Bray 基金會陶藝中心的特約藝術家之一，是台灣陶藝界在國際間展出最頻繁


115. 陳美華,〈廈〉, 34×28×67公分, 圖片版權：陳美華提供。



113、114. 周邦玲,〈可能的安靜靈魂〉、〈靈應維納斯〉, 圖片版權：周邦玲提供。


116. 陳品秀〈無浪神話系列—無題〉, 圖片版權：陳品秀提供。

117、118. 邵婷如,〈關於人類共築的夢，在墜破之前，合力挽起，共舞在下一個世紀〉、〈在蕭邦的喪禮我聽見莫扎特的安魂曲〉, 圖片版權：邵婷如提供。



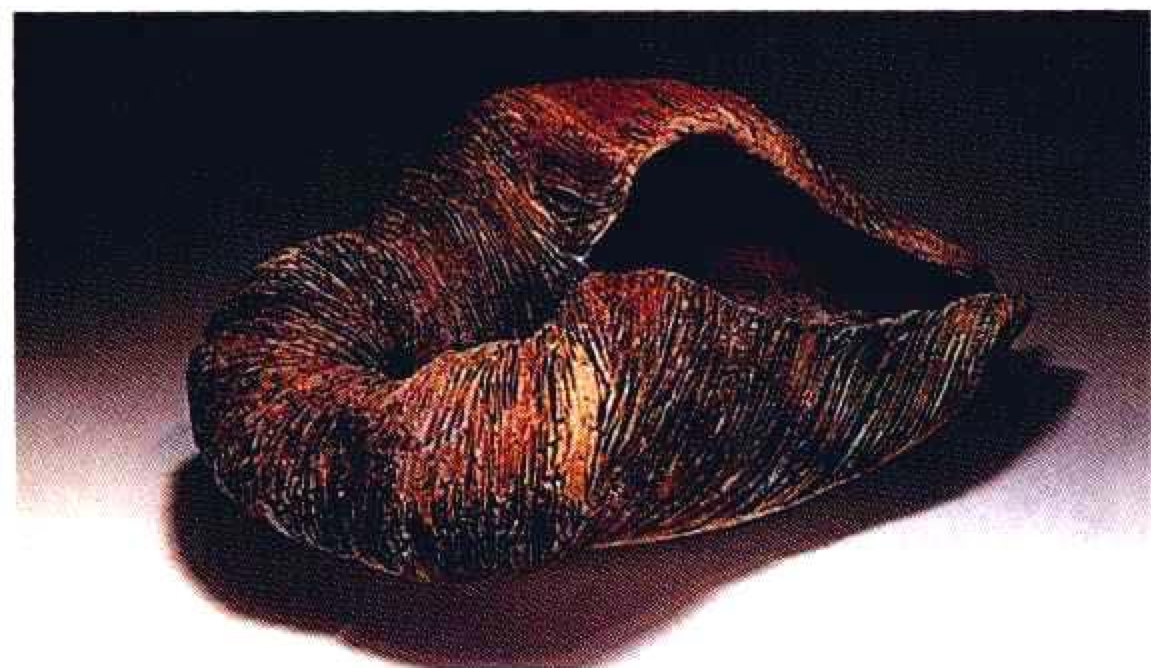
119. 何瑤如,〈蕈落〉, 100×50×40公分, 圖片版權：何瑤如提供。




120、121. 游孟書,〈瓶〉、〈小孩〉, 圖片版權：游孟書提供。



122. 葉怡利,〈原生紀〉,50×25×12公分, 圖片版權：葉怡利提供。



123. 王幸玉,〈種子No.5〉, 52×29×21公分, 圖片版權：王幸玉提供。





124-126. 蘇玉珍,〈生機〉、〈糾纏〉、〈源源不斷〉, 圖片版權：蘇玉珍提供。



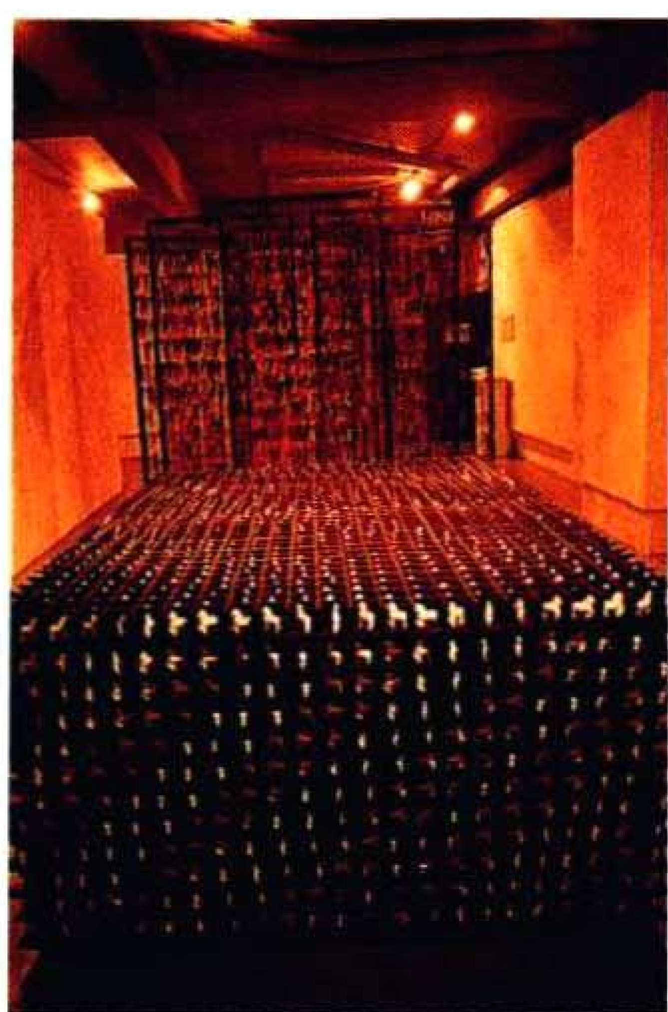

127、128. 楊惠珊,〈鳳凰尊〉、〈太平有象尊〉, 圖片版權：琉璃工房提供。



129. 楊惠珊與張毅, 圖片版權：琉璃工房提供。



130. 陳志芬,〈驚蟄時分〉, 60×45×8公分, 圖片版權：陳志芬提供。



131. 林蓓菁，〈#3〉，瓷土開模灌製小馬及黑色泡棉裝置作品，圖片版權：林蓓菁提供。

的藝術家。美國陶藝家安迪・納習思（Andy Nasisse）對周邦玲作品的看法是：「在她手中『容器』成了人的軀體及人世百態的隱喻。但是她的陶塑也並不只是『化物為人』而已，而是每一件作品都個性分明，深具文學特質，時而暗含敘事講古之風，時而擷取東西兩種殊異的文學傳統中，大家耳熟能詳的故事或人物，加以闡釋衍發。」【註37】

陳美華（1958-）靜宜大學畢業，1995年曾獲邀參加葡萄牙阿貝婁國際陶藝雙年展。陳品秀（1959-）畢業於台灣大學哲學系，赴美國改習藝術，獲陶藝碩士學位。林瑞娟（屏東，1961-）畢業於國立藝專美工科，赴日本瀨戶窯業學校進修，返國後成立「樂陶陶藝工作室」。邵婷如（台北，1963-）畢業於基督書院外文系，從天母陶藝工作室習陶後，1989年成立個人工作室，並從事插畫及出版工作。1996年獲邀至美國NCEA台灣館展出後，經常在國內外發表作品。陶藝家蕭麗虹對邵婷如的作品看法是：

「她廣泛地使用各種媒材，來表現生命多采互異的面貌。她手下的人物造型單純無華，在空間裡靜靜停佇，頗有舞台風味。另外，她也總為每一群陶塑人型附上一首詩，好像百老匯的戲劇演出總有一份節目單一般。」【註38】

何瑤如（台北，1964-）畢業於實踐家專美工科，入天母陶藝工作室師事李亮一。何瑤如於1985年在春之藝廊首次展出陶製首飾，曾經帶動一股風潮，1986年成立個人工作室。何瑤如於1988年入選歷史博物館主辦的第二屆陶藝雙年展，使她獲得相當的矚目，1990年獲邀參加法國瓦樂利第十二屆國際陶藝雙年展。【註39】更年輕的世代像曹世妹（台北縣，1967-），畢業於復興商工美工科。黃玉英（嘉義，1970-）畢業於師範大學工業科技教育研究所，曾赴美國加州聖塔安那學院短期進修。葉怡利（1973-）畢業於國立藝專美工科，入台南藝術學院應用藝術研究所碩士，獲亞洲文化協會台灣獎助計劃，赴美國紐約工作室駐村藝術家。游孟書（宜蘭，1979-）畢業於台北師範學院美勞教育系，她在創作自述中提及：

「在台灣，陶瓷藝術給予人的印象大多侷限在具有實用價值的生活陶器，或是講究釉色燒法的中國傳統陶瓷藝術品。在我創作的過程中，對於陶瓷藝術的實用性有過一段矛盾掙扎，我自知必須做個選擇，藉由大量的閱讀，嘗試強化自己的思想的深度與廣度。」【註40】.....等，經常在國際間展出，扮演了打破傳統舊制規範的重要改革角色。

至於90年代奇兵突出的有蘇玉珍（1959-），她原本是家庭主婦，全心全意爲名嘴作家丈夫苦苓經營多角事業，因爲發現了自己的藝術興趣，師承陶藝家曾明男之後，曾一度赴紐西蘭國立藝術學院遊學。近期的婚變促成她全力開拓自己的創作生涯，無視生命中的「踉蹌跌宕」【註41】，除了陶藝以外還從事環境藝術及寫作出版事業。電影演員楊惠珊（1952-）和導演張毅，1987年成立「琉璃工房」，主要的成員多數來自電影界。楊惠珊畢業於靜宜女子學院，在十一年電影工作生涯裡，拍了124部電影，兩度贏得金馬獎最佳女主角，1985年獲得亞太影展影后。發現玻璃藝術以後，楊惠珊毅然離開影藝圈，曾赴紐約「實驗玻璃工作室」學習。她以水晶脫臘鑄造法（pate-de-verre）爲基礎，融合中國傳統文化的語彙，再結合西方的雕塑手法，成功地打造了她自己的招牌。目前擔任教職的陳志芬（1956-）業餘也從事玻璃、金工的創作，也能夠參賽獲得獎項。

小結

女性設計師在工業產品設計領域能夠出人頭地的人數極少，反倒是在金工、珠寶設計和陶藝的領域中人才濟濟。台灣當代女性藝術家從事金工和珠寶設計的人數頗眾，和早期粘碧華的大力推動、輔仁大學的王梅珍（現職爲國立台南藝術學院）及台南藝術學院的徐玫瑩在教學系統中的努力，均有密切的關係。金工和珠寶設計者幾乎是女性藝術家的天下，除了歷史性的發展背景因素以外，產品和女性使用者的特殊關係，當然也不容忽略。

台灣陶藝的發展，早期有其工業生產的過程和背景，到了1980年代末台灣經濟富裕，藝術性的陶藝創作才眞正受到重視，伴隨而來的個人陶藝工作室也進入興盛期。女性藝術家在陶藝工作室的空間裡獲得充分的發展，而且由文建會、國立歷史博物館等官方機構主辦的國際陶藝展，女性藝術家都是積極參與的成員。總體而言，女性陶藝家不少具有留學國外的資歷，對台灣當代陶藝的發展和改革也都具有影響力和相當的貢獻。年輕一代的陶藝家，例如林蓓菁（台北，1967-）將陶土視爲媒材選擇的一種而已，不再拘泥於釉彩和拉坯的技術性課題。

另外，在台灣當代金工和珠寶設計師以及陶藝領域的女性藝術家當中，有一項共通的有趣現象，即是她們往往屬於跨領域的人才，不一定從藝術相關的專業科系畢業，而且多數具有留學歐美的背景，在文化方面因此具備比較寬廣的多元視野，對她們專業的發展應該有一定程度利益。打破專業與業餘的限制，本來就定手工藝最大的樂趣之所在。

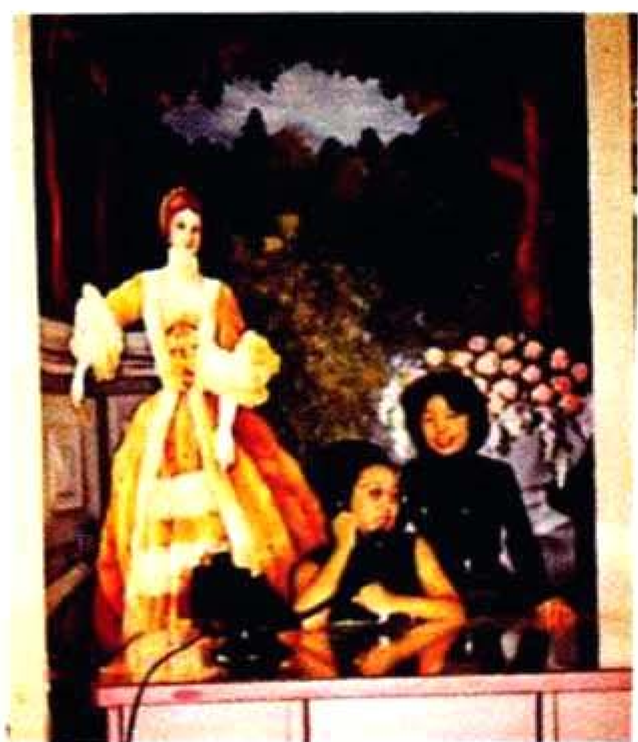
三．服裝設計與纖維藝術

書寫台灣服裝設計史，幾乎不得不從台北實踐家專的服裝設計科開始，1958年謝東閔校長敦聘林成子（屏東，1919-）籌劃成立台灣第一家服裝設計科主任，初期聘有施素筠（彰化，1923-）及洪素馨（台南，）兩位老師。林成子出身醫學世家，就讀屏東高女時曾受教於前輩女畫家陳進，高女畢業後曾赴日本東京女子文化學院裁縫本科修業。返國後奉父母之命嫁給門當戶對的黃任善醫師，丈夫在第二次世界大戰期間身亡，從此獨立撫養一兒一女。林成子的丈夫去逝後，她的父母鼓勵她繼續求學，以備一技之長可以獨立自主，所以重回東京女子文化學院短期大學進修，返台後執教於母校屏東女高，1958年受聘到台北的實踐家專。她任教於服裝科系以後，開始研究福佬與客家婦女服飾，記錄到她的學術著作裡。【註42】林成子爲她的母校東京女子文化學院和實踐大學，於1970年締結爲姊妹校。林成子掌理服裝科系三十年間，除了教學業務的積極推進，也經常受邀擔任國際技能競賽服裝組的國際裁判，在國內外期刊發表論文，主持服裝設計發表會等等。【註43】李尤畢業於實踐家專服裝設計科，回母校任教逾二十年，爲輔助系務付出頗多心力。


132. 林成子1937年在日本留學時所攝。


133. 王榕生在美國加州美儀模特兒學校近照。

1961年實踐家專服裝設計科正式成立，這一年第一家電視公司「台灣電視公司」也正式成立（次年開播），第一座大型賣場「中華商場」開幕，1965年第一座百貨



134. 萬達時裝，1960年代末期筆者在所繪的弧形壁畫與母親合影。

公司「台北第一百貨公司」開幕，台灣開始進入流行消費文化的生活環境。【註44】1969年台灣成立了成衣工會，1975年政府成立「中華民國紡織外銷拓展會」推廣國內織品和成衣外銷，1978年紡織設計中心開幕，《流行雜誌》與《王榕生雜誌》二本專業服裝雜誌分別於1975年及1978年發刊，至1981年另一本《芙蓉坊雜誌》發行。【註45】1970年代後期，台灣籠罩在本土懷舊風潮裡，帶有民俗風味的手染服飾蔚爲流行，延續至1980年代初期吹起一股「中國風」，以改良式的中國服作爲自創本土品牌的起步。【註46】

筆者的母親陸郁慕南曾在1960年代中期，開設當時台灣最大的高級服裝定製店《萬達時裝》，從香港聘來的上海師傅負責歐式的剪裁，店內法式巴洛克風格的裝璜在當時很有看頭，筆者還是高中生，從未學過油畫的情況下，在圓弧牆面上臨摩了一張18世紀法國貴婦的畫像，外國使節、達官顯要的夫人均爲店中常客。家母也曾爲台灣第一位服裝設計師王榕生代工製作她所設計的中國小姐比賽服裝。然而，舊式的高級定做店在1980年代面對台灣設計師個人品牌的紛紛崛起，和成衣業大舉回銷的競爭，終於紛紛轉型或結束，萬達時裝也在這種情況下結束營業。王榕生係模特兒出身，也是第一位登上Harpper Bazaar雜誌的中國模特兒，她的「東方美」品牌服飾以手繪爲特色，對1980年代台灣服裝設計的發展深具影響力，曾以《金大班的最後一夜》的服裝設計獲得金馬獎，在台灣發展美容美姿的教學事業，因丈夫病逝而離台赴美定居，至今仍從事美容美儀相關的教學活動。蔡青樺是王榕生初期主要的設計師，在其美姿美儀學苑任教，1984年成立「青樺造型設計公司。早期中國風的品牌還有「儀千」的周淑英，主要設計師顧昭世（已去逝，夫爲電影導演王童），曾以《策馬入林》的服裝設計獲得金馬獎。



135. 「儀千」的周淑英（右）和女兒穿著自家的品牌。 圖片版權：梁榮珍提供。

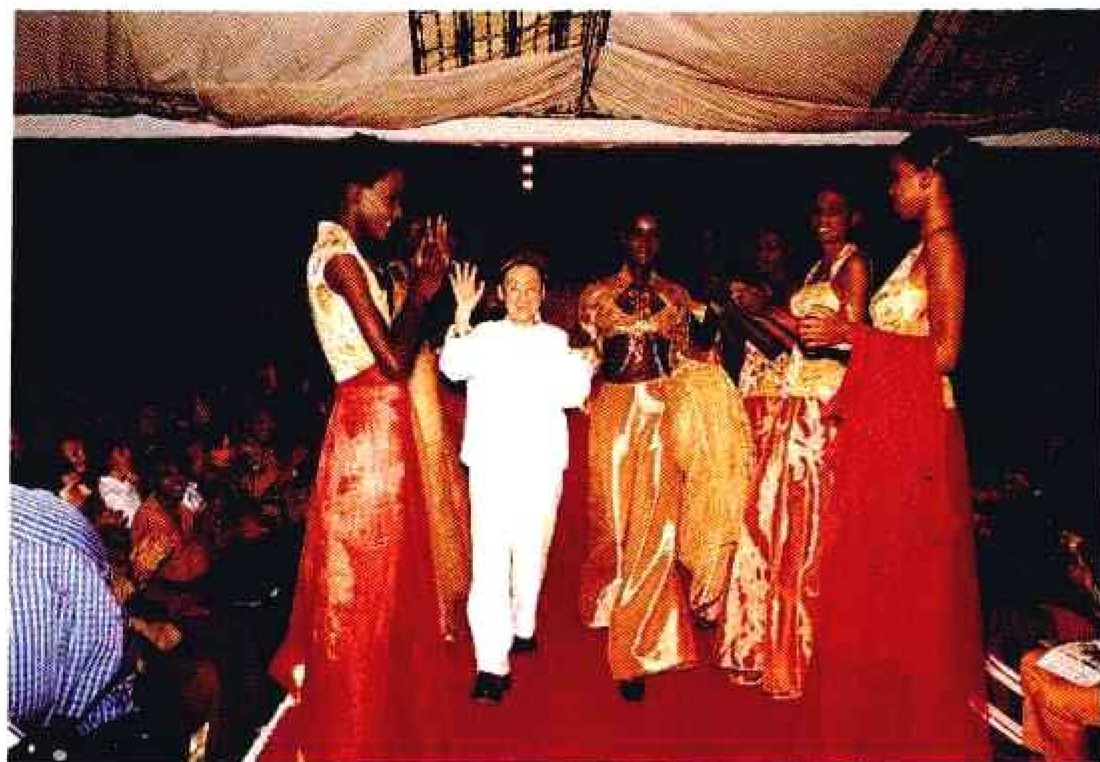
鈴鹿富喜子（日本橫濱人，1939-）嫁給台灣丈夫之後，1970年代中期在台北創立第一家婚紗禮服店，目前女兒鈴鹿玉玲繼承母業。

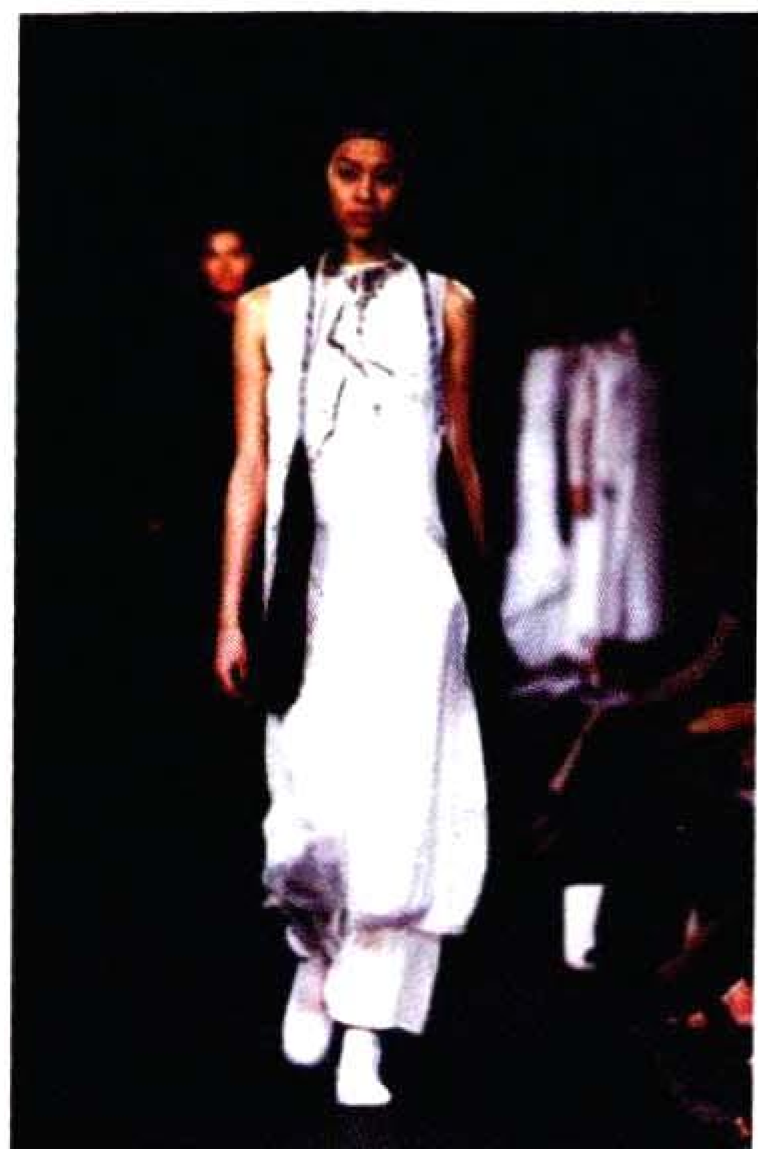

136. 蔡孟夏本人穿著自己設計的服裝，圖片版權：蔡孟夏提供。

蔡孟夏（彰化縣，1942-）畢業於實踐家專服裝設計科，1976年創立「龍笛蔡孟夏中國服飾」的品牌，自己擔任設計總監，是台灣第一代自創品牌的設計師之一。蔡孟夏從1988至1993年擔任歷屆各類國內外中國小姐選美競賽的評審，並擔任大會指定的服裝設計師，經常應邀在國際間展出中國服飾的創新設計。結合西式服裝的舒適感與中國服飾的精工文化，她於2000年再創「TSAI Mong-HSIA Couture」高級定製服裝的品牌，進軍國際，實踐她發揚中華服飾之美的理想。

1980年代初徐莉玲將芝麻百貨改裝成中興百貨，在她的掌理下曾推動國內設計師品牌的專櫃，當時知名的女性設計師有蔡青樺、黃嘉純、蘇淑貞...等等。1884年行政院長俞國華指示經濟部及相關部會，從速輔導廠商建立自創品牌，1980年代中華民國紡織外銷拓展會結合廠商與留學歸國的設計師，例如何友蘭（夫為程建人）等人，每年定期舉辦紡織週，致力推動具有「設計性」、「品牌性」、「競爭性」、「高級性」、「流行性」等富有高附加價值的服飾商品。【註47】1989年由台灣服裝設計師和紡織的相關產業，聯合組成「台灣織品服飾設計師協會」，潘黛麗（上海出生）為現任理事長。潘黛麗畢業於實踐家專服裝設計科，1979年成立杜牧公司，生產「杜牧」品牌，1982年推出以自己為名的「潘黛麗」品牌，1985年起回母校擔任講師，1987年參加第一屆台灣設計師新作發表會，屢次代表台灣參加國際間的服裝設計發表會，1999年為表演工作坊設計《絕不付帳》與《十三角關係》的劇服。2001年當選第七屆織品服飾設計師協會的理事長，是台灣第一代自創品牌的服裝設計師。潘黛麗在創作自述中表示，她在新世紀的時尚美學概念裡，以重現漢唐盛世風華為理想。葉珈伶（彰化）1970在時裝定


137. 潘黛麗1994年巴黎時裝展，圖片版權：潘黛麗提供。


138. 潘黛麗1999年塞內加爾服裝展與模特兒，圖片版權：潘黛麗提供。

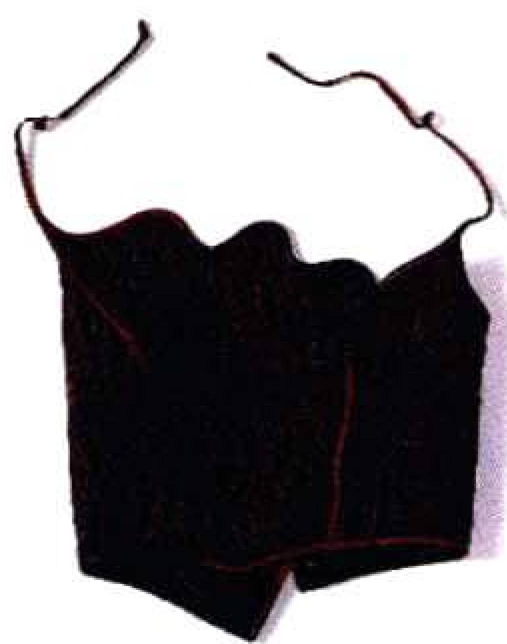



139、140. 王陳彩霞的服裝設計作品。

做店任學徒，1972年在溪洲鄉開定做服裝店，1976年北上發展，後來在徐莉玲的推薦下，成立「葉珈伶」個人設計師的品牌，1998年爲順應世界潮流而成立副牌「ECCO」。范吉玉(台北)聖心大學外文系畢業，1968年入大學前夕在補習班學了速成洋裁，引發她對服裝設計的濃厚興趣。1978年在紡拓會接受一年的設計師培訓，1988年成立個人工作室，以定做爲主，制服爲輔。她的設計理念，追求「平實」、「簡單」、「自然」。【註48】

王陳彩霞以創造「華夏新姿」自許，1978年成立「夏姿有限服飾公司」推出品牌「夏之縷」設計生產高級女裝。往後幾年陸續成立針織廠、成衣廠、開發男裝，1984年成立「創姿國際開發股份有限公司」推出品牌「夏之媚」。1986年其自行設計生產的毛衣、成衣銷至美、加、德、荷、義、奧及香港等地，1987年推出男裝品牌「here」。1993至1996年，參與台北時裝展發表預展，1994年參與台北設計師巴黎聯展。近年來爲落實產業技術升級，在技術與設計路線各方面，積極調整跨出本土的定位，1990年在巴黎成立工作室，延聘歐洲專業技術人才參與製作，定期派遣國內員工前往工作，逐步進軍國際高級時裝市場。王陳彩霞在1996年將旗下所有品牌整合爲「SHIATZY CHEN」，1998年獲得「菁鑽大章」，成爲年度風雲人物，2001年她在巴黎開設第一家歐洲專賣店，是台灣自創品牌服裝設計師之中進軍國際最成功的案例。王陳彩鳳表示，東方的設計師想在西方世界成氣候，必須要有自己的特色才能突破，她堅持每一季都要融合中國文化特徵於流行題材，她也奉行設計師必須與時俱進的信念，掌握時代脈動，使她的品牌活力生生不息。王陳彩霞的設計理念是不斷創新與堅持，使得「優雅與精緻」成爲「夏姿服飾」的代名詞。不斷分析、了解時代的需要，從人物、民俗、歷史衍生出現代感。【註49】

洪麗芬(新竹)畢業於實踐家專服裝設計科，1986年赴日本東京文化學院服裝設計短期進修，1992年獲台灣省工業局紡拓專案獎學金至紐約服裝設計學院進修，1995至1996年在法國研習鐘錶設計及立體剪裁製作，並參加法國克麗絲汀·迪奧及香奈兒時裝發表會的製

141、142. 洪麗芬, 2000, 服裝設計, 圖片版權：洪麗芬提供, Virgile Simon Bettrand攝影。



143. 洪麗芬在工作室的倩影, 圖片版權：洪麗芬提供, 陳鴻文攝影。

作，1997年作品榮獲法國巴黎服裝博物館永久收藏。洪麗芬自1985年以來持續參加國內及國際性時裝創作發表會，自創的國際品牌(Sophie Hong Made in Taiwan)也已行銷網歐美、新加坡、日本、香港等地，是少數在國際間贏得相當能見度的台灣服裝設計師。她對於服裝的創作具有一層「人體包裝」的廣義理念，材質是一個探索領域，與環境的相融是另一個目標。【註50】洪麗芬對藝術創作的投入一向是多角經營的模式，從1978年她爲蘭陵劇坊設計劇服開始，已爲國內大大小小的音樂、劇場、舞蹈團體設計及製作服裝。她一直也積極參與台北市立美術館、春之藝廊、伊通公園、雋永藝術中心、鐵網珊瑚、形而上畫廊、高雄阿普畫廊、伊勢丹百貨……等各類表演、裝置藝術的展出。

靳萍萍(台北)赴美攻得北卡羅萊納大學戲劇研究所藝術碩士，現任職於台北藝術大學劇場設計學系，主要在戲劇服裝及劇場設計方面發展，與大多數的重要表演團體都有合作的記錄。胡雅娟畢業於實踐家專服裝設計科，赴美後在紐約帕爾森設計學校修得服裝設計碩士學位，回國後任教於實踐大學，1993年推出個人品牌。陳春梅畢業於實踐家專服裝設計科，赴法國獲國立高等社會科學研究院人文藝術碩士，返台後任教於輔仁大學織品服裝系。

溫慶珠畢業於淡水工商專校，曾隨歐豪年學習水墨畫，1986年成立「伊索國際有限公司」，推出「依莎貝爾」服裝品牌，1987年開發設計師「溫慶珠」個人品牌，並在大安路成立工作室和門市店，1990年獲鑽石協會頒發「Diamond Lady」傑出獎，1998年爲越界舞團設計舞衣，1999年應邀參加上海國際時裝文化愛活動，發表服裝展，每年均有別出心裁的主題設計發表會，現任爲溫慶珠流行事業總裁和伊索國際有限公司負責人。林臣英(台北)畢業於實踐家專服裝設計科，1988年成立「林臣英」(NADIA LIN)個人品牌。林臣英對美有狂熱







144-146. 溫慶珠2001-2002〈浪漫都市〉與〈遊戲沙發〉, 圖片版權：溫慶珠提供。

的執著，她的設計理念為服裝融入中國精神，展現地域性特質和風格。【註51】陳季敏(南投)崇尚「簡淨質精」，重視在女性化的線條與剪裁之中，仍保有絕對的機能性，1987年成立季旺服飾有限公司，自創JAMEI CHEN的品牌，1999年成立大安門市，接受高級訂做服及婚紗專門設計。

蔣文慈(1964-)輔仁大學織品服裝系畢業(服裝設計組)，赴法國服裝設計學校主修女裝設計畢業，獲巴黎製衣公會學校立裁課程結業。1995年返台後在輔仁大學織品服裝系任課，成立工作室，創立「WEN-CHI CHIANG蔣文慈」設計師服飾品牌，1996年創設「WEN-CHI CHIANG」設計師成衣品牌，後又成立WENTSE nuance/issue的品牌系列。蔣文慈1995年結合現場古典室內樂演奏，自從巴黎舉行第一次服裝創作發表會以來，她每年度的服裝設計新作發表會，都結合了小劇場、舞者的表演、創作音樂、影像裝置、默劇、雜耍、實驗音樂及詩的展演活動。她創作時跨領域的特質，使她參與許多劇場、舞蹈、CD封套及電視廣告服裝之設計與製作。

傅子菁(屏東)畢業於高雄樹德女子家商服裝設計科，1985年曾赴日本文化流行學院進修，1988年成立自己的工作室，1998年應舞蹈家林秀偉的邀請，為太古踏舞團的「感官之舞」設計舞台服裝，1999年成立「家居福」推出手工創意生活精品的品牌「Leriz」。富曉茹於1989年創立索亞國際有限公司，1993年成立富曉茹工作室，開始參加《台北時裝展》，1994年參加《台北魅力一設計師聯展》的巴黎預展，1999年富曉茹拍攝的MTV式服裝表演的錄影帶，以表演藝術的型式獲得在公共電視發表的機會。



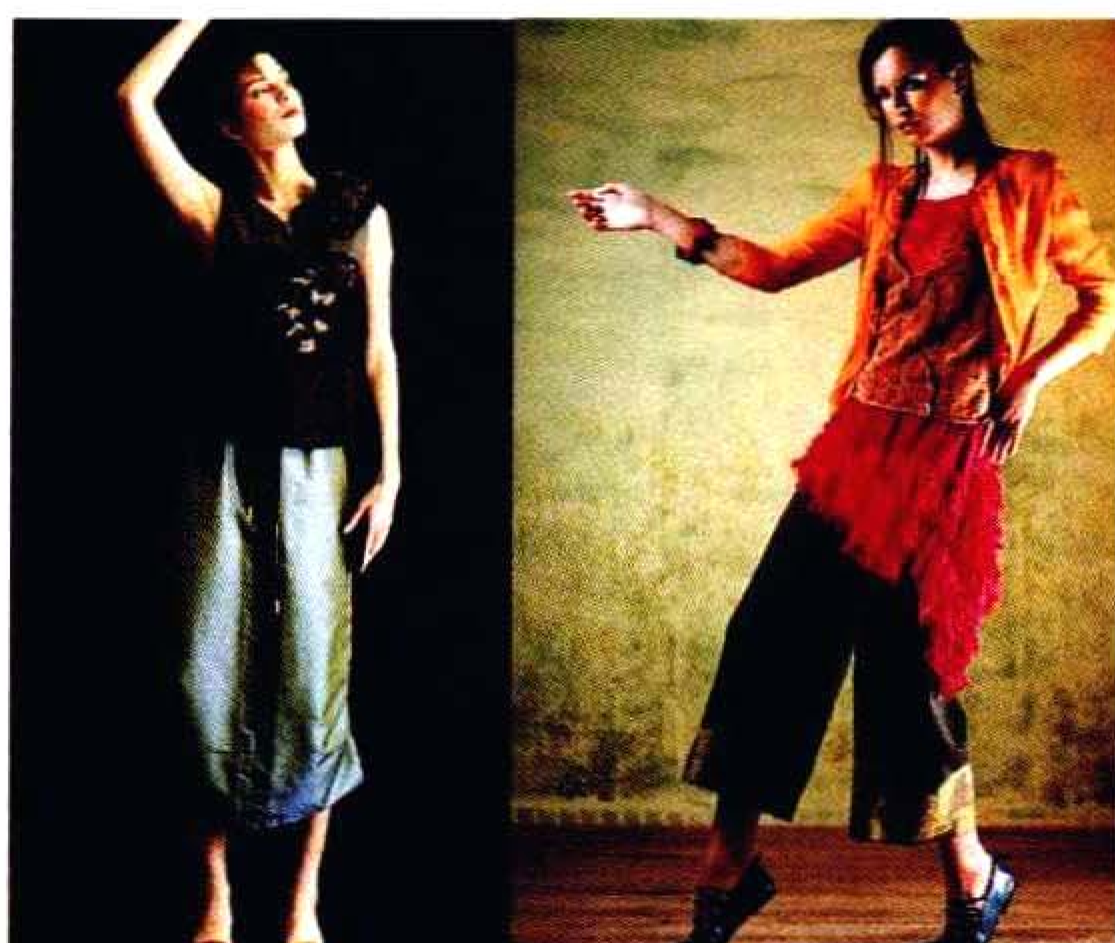






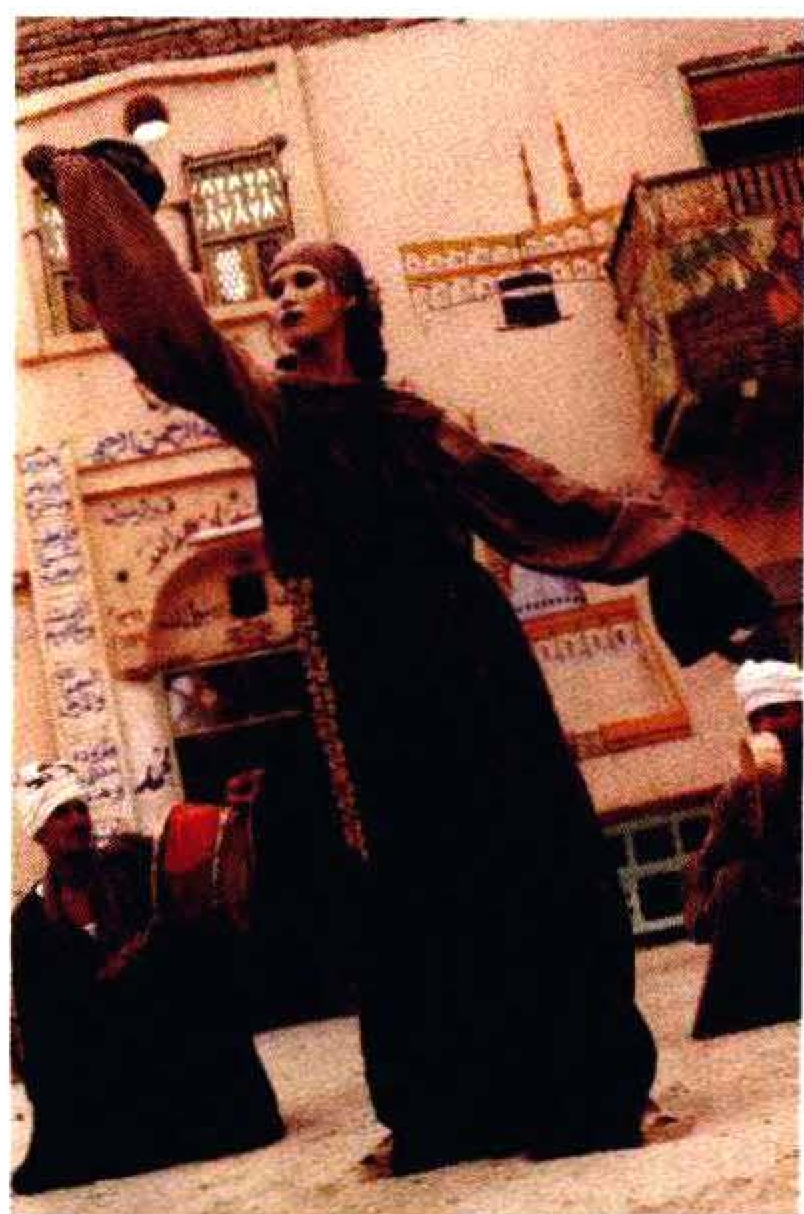
147、148. 蔣文慈, 2002年春夏〈人體包裝〉與廣告造型, 服裝設計, 圖片版權：蔣文慈提供。


149. 陳季敏, 97'春夏, 圖片版權：陳季敏提供。


150、151. 傅子菁, 〈關於光〉與〈春天的色彩, 在早春的田野快樂的奔跑〉, 圖片版權：傅子菁提供。

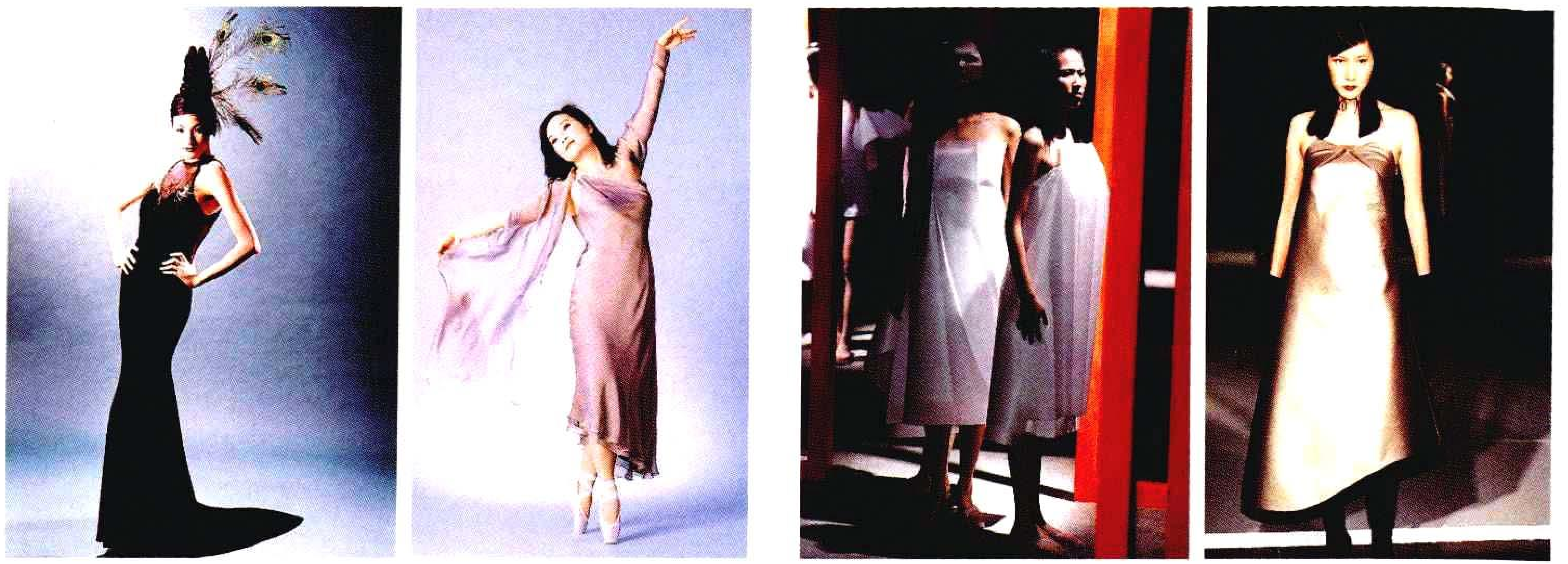

154. 梁榮珍, 2002年〈宮廷宴〉造型設計, 圖片版權：梁榮珍提供。

梁榮珍(屏東，1965-，夫爲影藝界的毛學維)母親是儀千的老闆周淑英，從La Mode設計學院畢業後，曾在家族事業中服務，目前開設自己的工作室，以形象、造型及宴會慶典活動設計爲主要業務。趙淑芸畢業於實踐大學服裝設計系，1997年推出「趙淑芸」設計師個人品牌，目前擔任巨馨企業總裁及品牌設計總監。黃淑琦於1997年成立設計師品牌「黃淑琦」。張李玉菁(台北，1970-)畢業於實踐設計管理學院，1993年獲選爲台灣年輕設計師代表，赴日參加「亞洲新設計師展」。黃琇雯(1974-)畢業於能仁家商，輔仁大學與工業局的培訓班結業，獲得第六屆新人獎第一名，於1998年推出個人品牌，走中性設計、都會生活品味的路線。徐秋宜於1992年獲法國麻料公會主辦服裝設計比賽第一名，1994年獲歐洲國際年輕服裝設計師比賽金線首獎。潘怡良畢業於日本文化服裝學院織品設計科，她們都是年輕一代的設計師。




152、153. 富曉茹, 造型裝設計, 圖片版權：富曉茹提供。

纖維藝術原本是人類最古老的藝術類種之一，它不僅僅是民生之所需，更是一國一地文化面貌的重要形塑者。德國包浩斯的設計教學系統在1920年代末期，對織品的製造、研究和應用作出許多貢獻，今日全球各地的纖維藝術發展，或多或少都受到包浩斯的影響。



155、156. 趙淑芸的服裝設計，圖片版權：趙淑芸提供。 **157、158. 黃琇雯的服裝設計，圖片版權**：黃琇雯提供。

在台灣最早推動金工藝術的粘碧華（夫婿爲書畫家羅青，1947-），對纖維藝術的研究也相當積極，她從英國留學歸來，將傳統的刺繡、金工圖案紋飾，結合幾何抽象的現代感，發展出複合媒材的創新作品。她一向比較偏向純藝術創作的型式，但是她也同時經營「鐵網珊瑚」設計師珠寶飾品展售的專賣店。康秀美（台北，1949-）畢業於輔仁大學西班牙語文系及日本白萩文化學院編物師範科，曾在美國工作，回國後在中華民國紡織業外銷拓展會任職，也在輔仁大學織品服裝系和實踐大學服裝設計系兼課，目前專業從事編織藝術創作。黃麗絹（台北，1959-），1985年獲得美國伊利諾大學藝術碩士，她的纖維藝術超越了傳統以實用爲目的生產線，以單件、孤品來表現畫面構成的藝術性，並不參與大量生產的商業行爲，無異於一般純藝術創作的理念，她目前服務於台北美國文化中心。黃文英（彰化，1960-）在唸彰化女中時期曾入李仲生畫室習畫，大學考上師範大學家政系，畢業後一面教書，一面在草屯手工研究所向婁經緯教授學習編織，婚後隨丈夫到愛荷華大學入家政系，再轉往密西根一所遺世獨立的纖維藝術名校克連布魯克藝術學院，主修纖維藝術而獲得碩士學位。【註52】她使用纖維、織品媒材的態度就像一位雕塑家或觀念性的裝置藝術家。

王怡美六歲就開始自己做衣服，高中時代就在成衣廠打工，不滿二十歲就當上設計師。1987年她從輔仁大學織品服裝設計系畢業，赴美後獲紐約羅徹斯特技術學院藝術教育和織品服裝設計雙碩士學位，在紐約大學修服裝藝術史博士。王怡美不但在旅美期間曾應邀在亞特蘭大、芝加哥、波士頓、紐約、加州各地展出，也曾赴日、韓參加服裝發表會，1993年至1997年參與台北圓山飯店織品設計，1997年獲台南市的「府城獎」，在台北舉行首次個展《（衣）的印象》以

電腦影像來詮釋服裝織品與人體的關係。王怡美1998年獲台北市立美術館的「台北獎」，2001年參加巴黎舉辦的國際服飾展，2002年應邀在韓國光州雙年展展出，目前是輔仁大學織品服裝設計系暨研究所的專任副教授。闕寶如(台北，1970-)畢業於銘傳商專商業設計及輔仁大學織品服裝系，赴英國獲得設計碩士學位，後又赴義大利米蘭藝術學院研究，回台後獲台南藝術學院應用藝術碩士。謝詠絜(台北，1071-)畢業於英國倫敦聖馬丁藝術服裝織品設計學院研究所，1998年曾獲中國全國家飾毛毯設計獎，目前在實踐大學服裝設計系任教。王力之(台北，1977-)畢業於台灣藝術學院，再進入台南藝術學院應用藝術研究所。

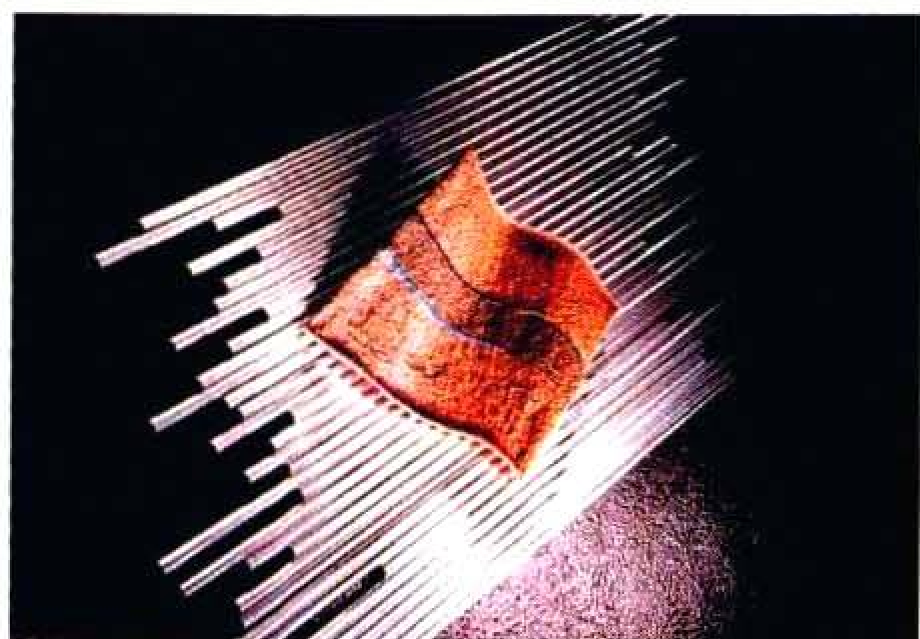


159. 粘碧華，〈織造飾物〉，圖片版權：粘碧華提供。



160. 康秀美，〈秋冬毛衣〉，1984-85，圖片版權：康秀美提供。

手工藝的領域長久以來一直被視爲女性的專長，而陳夏生(浙江，1939-)對中國結的研究與推廣，正好是這個領域的代表性人物。她是中興大學農化系畢業，嫁給攝影藝術家莊靈，公公是著名的書法家莊嚴(曾是國立故宮博物院副院長)，經常接觸藝文界的人士，後來自己也進入故宮博物院服務。在故宮工作的時期因爲辦清代服飾展而特地進台灣大學地質研究所學習寶石鑑定，在辦如意展時注意到清代的結子有時序斷代的分辨，可作爲人物繪畫、器物斷代的研究輔助工具。陳夏生出自於好奇，便向故宮的老技工王振楷學打結子，1978年在實踐家專開了編結藝術的課，還寫書出教材，使得傳統中國結的藝術重新受到重視。丁史美暢(湖南，1935-，夫爲丁懋時大使)便是以學打中國結和陳夏生結了緣，她自己本身是一位自學的畫家，水墨畫、油畫皆精，更是剪紙的能手。丁史美暢是傳統閨秀藝術家的當代版，當她丈夫出使美國(1988-1994)年間，帶領使館同仁和眷屬從事文化交流



161. 康秀美，〈秋風〉，1998，織品，圖片版權：康秀美提供。



162. 黃麗絹，〈線的訊息〉，1994，中國結繩五十捲裝置作品，圖片版權：黃麗絹提供。



163. 黃麗絹，〈鏡花水月〉，1999，布、針、線，183×290公分，圖片版權：黃麗絹提供。



164. 黃麗絹,〈回想系列V〉, 2001, 金色繩子, 180×150公分, 圖片版權：黃麗絹提供。



165. 黃文英,〈第一步〉, 1993, 中、英、日文報紙, 圖片版權：葉忠訓提供。



166. 黃文英,〈流釋系列〉展出現場, 1996, 複合媒材裝置作品, 圖片版權：黃文英提供。



169. 王怡美,〈身體與衣的對話1、2、3、4〉, 1997 ,70×90公分(每件), 圖片版權：王怡美提供。



167、168. 王怡美,〈Enigma〉及細部, 1992 ,175×100公分(每件), 圖片版權：王怡美提供。



170. 闕寶如,〈國王的新衣〉, 纖維藝術, 圖片版權：闕寶如提供。



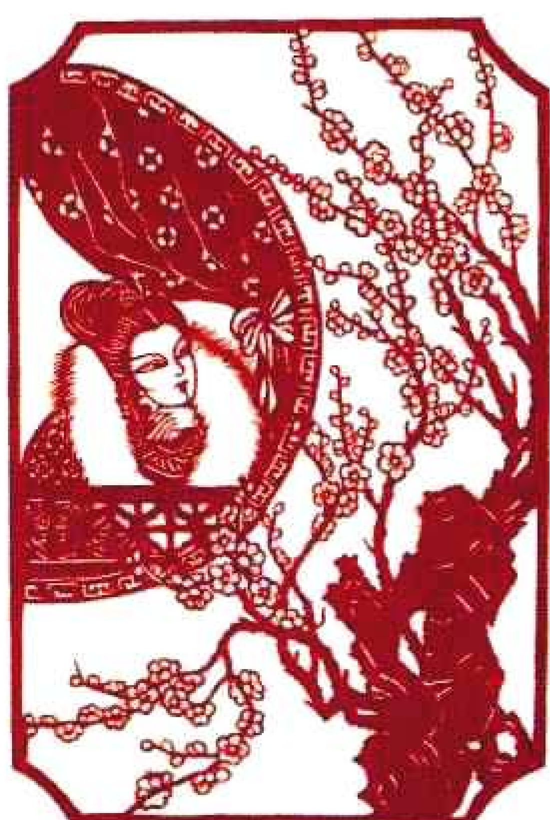
171. 謝詠絜,〈水藍色的遐想〉, 1997, 烏甘紗、絲絨、薄網, 長布尺3 meters, Samples 30cm×1meter, 圖片版權：謝詠絜提供。



172. 王力之,〈星空〉, 不鏽鋼線、深淺色線, 275×78公分, 圖片版權：王力之提供。



173. 陳夏生, 中國結〈鳳〉、〈線胎漆結—鳥〉、〈漆彩藻井壁飾〉、〈線胎漆結—靈芝結〉, 圖片版權：陳夏生提供。



174. 丁史美暢,〈賞梅〉, 剪紙。



175. 丁史美暢,〈雙橡園使館一景〉, 油畫, 圖片版權：丁史美暢提供。



176. 吳淑卿,〈飛越千禧〉, 1999 , ,45×70公分, 圖片版權：吳淑卿提供。



177. 黃淑桂,〈商業機〉, 1992, 色布, , 圖片版權：黃淑桂提供。

活動，去到雙橡園的貴客除了享用了中國美食以外，有時還會獲得女主人親手編製的中國結飾品。【註53】另一位官夫人陳曹倩（夫爲陳履安）對刺繡、拼布、中國結等手工藝的愛好，漸漸發展成爲一項認眞的事業，目前擔任「中華女紅社」的董事長。【註54】

刺繡原本是中國傳統工藝類項裡最出類拔萃的門類之一，可是隨著時代的轉變，刺繡已經成了一項沒落的黃昏行業，尤其在好逸務惡勞、物資不虞匱乏的新一代人口裡，台灣幾乎沒有發展刺繡藝術的可能性。只有少數的女性藝術家還在維護這項傳統，像第四章介紹過的一位水墨和膠彩畫家莊芍藥，也擅長刺繡，吳淑卿（高雄，1955-）除了書畫篆刻以外，尤其鍾愛楊秀治所創的梅花繡，是以各種顏色深淺的粗、細繡線，運用疏落緊密不一的佈局調度針法，能夠充分展現明暗光源和厚度效果。另外，拼布藝術近年來在美國比較流行，在台灣似乎還談不上普遍，倒是有一位自學的軟雕刻家黃淑桂，以縫布娃娃的方式，縫成一件件布腳踏車、汽車等等。

小結

台灣在加入WTO以後的服裝事業，必然會面臨和中國大陸激烈競爭的局面，自創品牌的設計師不得不直接在國際市場上競爭。台灣的服裝業必需從人才的養成方面著手，以卓越的設計能力來維持甚至提昇競爭的實力。目前台灣設計界的人才養成，還是相當依賴留學國外的管道，特別是服飾的領域，幾乎都以外來的流行馬首是瞻。在日趨多元化的市場裡，如何結合「東」、「西」與「新」、「舊」，已經成爲一項十分重要的課題。黃麗絹在她的著作《當代纖維藝術探索》中指出：

「纖維藝術是織物的革新，在意念與內涵上融入了『新』與『舊』之間的互動，受到廿世紀藝術思潮的影響，重視觀念的表達，而材料與技巧則成為其表達的橋樑。」【註55】

上面一段的敘述，其實也可用在其他的設計領域，道理是一致的。服飾和日常生活的緊密關係，本來就不可能以激烈的態度來對服裝設計進行翻天覆地的革命。服裝設計和纖維藝術是創意產業中不可或缺的一環，也最適合女性藝術家來發展，在台灣還有很大的成長空間。

四. 影像新世紀

影像，在21世紀就是創作的主要媒材，就像15世紀油畫顏料和文藝復興繪畫、20世紀中期的壓克力顏料和抽象表現主義繪畫的發展關係一樣，同是一種媒材的變化。回溯到19世紀末攝影朝向普遍大眾民生用品普及化的方向發展，和繪畫純藝術的愛恨情仇糾纏了一個世紀。在過去，攝影的媒材地位不但低於油畫和雕塑，甚至低於素描和版畫。1970年大行其道的觀念、表演、地景與環境藝術等等，行爲或狀態早已似過眼雲煙，唯一存留下來的只有影像的記錄而已。這些影像的存在不但是歷史記錄的主要證據，甚至替代原件成爲藝術作品的創作文本，攝影、錄影因爲觀念藝術終於取得藝術創造性的正統價值與合法身份，從1980年代一直攀升發展。

相伴成長於電視機前面的一代，到了1990年代末期，普遍進入了網際網絡的環境，他們最熟悉的電視螢幕和數位影像的傳輸，就是這一代人生活的現成素材。他們不喜歡用筆，而用滑鼠，他們不必用畫布，各種螢幕界面隨時隨地即是畫布。影像既是他們閱讀的文本，也是他們創意生產的主要工具或媒材。以影像爲媒材的版本，無論複製與傳輸，透過網際網絡都可以無遠弗屆。更因爲每一個人的親身體驗，都可以是言說的版本，也就可以是藝術，所以影像藝術是本世紀當代藝術發展所必經的歷程，目前才算剛剛開始而已。

影像即是媒材，西方的女性藝術家在這一方面方面表現得特別成功，她們是目前國際大型展覽會中的風雲人物，今年文件大展的女性展出者人數超過三分之一，即是拜影像藝術之賜。台灣的女性藝術家在這領域中尚未發展成熟，早期台灣的攝影圈幾乎就是男人的天下，只有第四章的王信比較突出。第五章談到的高媛在1980年代的出現原本十分被期待，近來因爲旅居國外很少露面活動。報導攝影的領域有少數的女性攝影藝術家，她們多半和新聞媒體有關，例如台灣攝影史家張照堂的〈光影與腳步－台灣寫實攝影發展報告〉中，提到《人間》雜誌的張詠捷（澎湖，1963-）、顏新珠【註56】和《大地》地理雜誌的郭娟秋（第四、五章）等等【註57】，還有也在《人間》雜誌服務過的連慧玲（後轉任中國時報），仍是整個攝影界裡的鳳毛麟角。

根據女性攝影藝術家林淑卿（宜蘭，1957-）主編的《台灣攝影年鑑

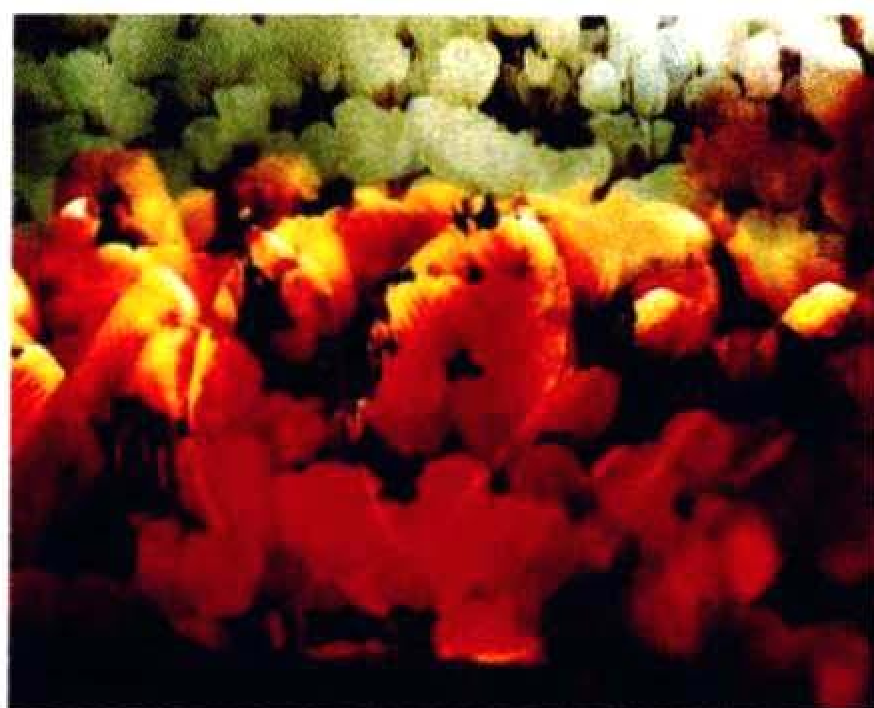
總覽》，列名在內的有：盧旭青(台北，1936-)、林芙美(澎湖，1941-，夫爲攝影藝術家謝明順)、王信、李美儀(台北，1946-)、王雅倫(1960-)、林琪華(台北，1967-)、及一位美國人施凱倫(Karen Serago，夫爲藝術家游本寬)....等等三十餘人而已。台灣最早的女性攝影團體「意映攝影群像」成立於1990年，由林芙美教授擔任召集人，於1991年首次聯展時有：林芙美、王瑤琴(華航雜誌)、張詠捷、石英玲(南投，1961)、李文嫒(台北，1959-，休閒生活雜誌)、李宜潔(卓越與天下雜誌、商業週刊、工商時報)、李美儀(圖騰攝影教室)、何潔瑜(暖暖，1964-)、林芳妃(大世界國際旅遊雜誌、日本文摘)、林淑卿、黃麗梨(光華雜誌)、江妙瑩(中國時報)、曾慧玉(日本文摘)、鄭淑官、蘇莉莉(國語日報)等。日後陸續有楊慧文(中央日報)、鄭鳳蘭(台南，1965-)、陳美玲(兒童日報)、劉芳婷(民眾日報)、于維芬、吳雲鳳和王麗珠的加入一起聯展。

張詠捷畢業於馬公高中，1983年開始摸索父親的相機Nikonmate，1985年嚐試以黑白影像紀錄家鄉澎湖，1989年擔任《人間》雜誌社的攝影編輯，人間雜誌停刊後轉任《張老師月刊》攝影編輯。她在1991、1993年分別以畫家趙二呆的生活紀錄，以及布袋戲藝師李天祿的生活紀錄獲得行政院新聞局雜誌攝影金鼎獎。1996年離職返鄉繼續紀錄攝影工作，1997年在台北市立美術館舉辦「早安！尼泊爾」攝影展，並開始口傳文學調查與研究工作。張詠捷從1998年開始向外公涂連溪學習南管琵琶，同時以祖父清河，外公連溪爲名，成立「河溪文化工作室」，獲國家文化藝術基金會獎助，完成「海島的褒歌」調查研究報告與「阿公與他的大海」文學創作。2002年她是參與兩岸三地攝影家合拍「台灣的24小時」的唯一台灣女性代表，中國大陸也只派出一位。傳播學者郭力昕對張詠捷作品的評論是：

「她的影像直觀能力很強，藉著作品中精確的構圖、線條、層次、明暗對比，她的攝影多半總能生動有效地訴說故事，或者凝聚情緒。」【註58】

近年來活躍於藝壇的女性攝影藝術家還有身爲策展人、報導攝影及作家、紀錄片製作人及導演的簡扶育(台北，1953-)，她長期從事女權運動，目前是婦女新知基金會的董事。簡扶育紀錄女性主題的攝影作品，連續入選1996、1998年台北雙年展。她對台灣原住民的關懷與攝影紀錄及著述並豐，也爲公共電視台及新聞局製作原住民


178. 林芙美,〈邂逅〉, 1995, 圖片版權：林芙美提供。


179. 李美儀,〈紅顏春醒〉, 1992, 40×50公分, 收藏：台北市立美術館, 圖片版權：李美儀提供。

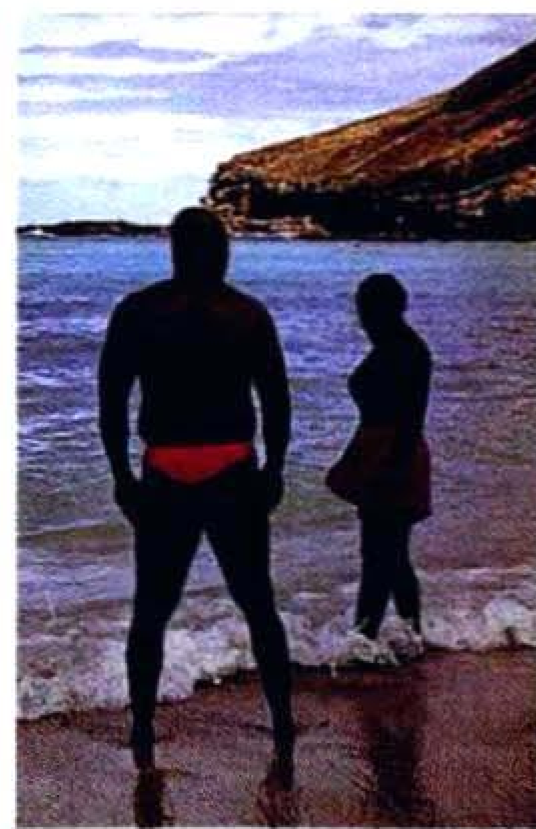

180. 1994年意映攝影群聯展時合影, 圖片版權：于維芬提供。

的影片。張美陵（台北，1956-）具有美國紐約普拉特藝術學院（攝影）及哥倫比亞大學（藝術管理）雙碩士學位，也是哥倫比亞大學藝術教育博士候選人。回國後在台北市立美術館及帝門藝術教育基金會的個展，引起藝壇的矚目，經常在國內雜誌及國內外學術研討會發表文章。侯淑姿（第五章）以及1998年《非常揑造》展的楊嘉瑜（台南，1970）、林慧玟（東京出生，1971-，母爲李美儀）、汪曉青（台北，1972-），還有獲得「台北獎」的張杏玉，這些新世代的藝術家有較強烈的性別意識，作品具有觀念性的導向，將影像當作媒材使用的態度也更加清楚。

台灣從事錄影藝術創作的女藝術家洪素珍和鄭淑麗都長住在美國（第八章），國內則以郭挹芬（嘉義，1951-，夫爲藝術家盧明德）最早起步，1982年在日本筑波大學唸研究所時已開始使用錄影媒材，目前反而以教學爲主。台灣早期除了第一位女導演陳文敏在1957年拍攝《茫茫島》，日後還有汪瑩（1925-，第一位留美女導演）、李美彌【註59】及瓊瑤電影時代的劉立立【註60】。在電影、電視的領域最著名就是影評人焦雄屏，黃玉珊（台灣女性影展的創始者，台北市女性影像學會理事長，夫爲評論家謝東山）、王小棣、蔡秀女、李亞梅、王耿瑜、馮賢賢、周美玲、曾文珍、游惠貞、胡台麗、張艾嘉、劉怡明、曾瑋禎、蕭菊貞、王慰慈、章蓁薰、陳明秀....等，還有製作動畫的邱禹



181、182. 張詠潔,〈二崁大雨將下〉左、〈時裡七月孝門口公〉右, 圖片版權：張詠潔提供。。



183、184. 蘇莉莉(左)于維芬(右), 攝影作品, 圖片版權：于維芬提供。

185. 簡扶育，〈女史無國界：泰雅族女史—詹秀美〉。

186. 簡扶育，〈如畫布的海洋〉，圖片版權：簡扶育提供。

187. 簡扶育，〈探索一隻貓的心靈〉。

鳳等等。女性影展中出現的陳若菲、鄭淑麗、簡偉斯、陳麗貴、王逸白、周旭薇.....等【註61】，在台北電影節出現的郭珍弟....等【註62】，陣容已壯大，但是由於拍攝的資金和技人員的調度比獨立創作的藝術類種要複雜許多，目前猶難突破困境。台灣小戲場/實驗劇場的領域裡，也有不少女性藝術家的投入，早期有50、60年代的李曼瑰，80年代的汪其楣，陳玲玲（方圓劇場：洪祖瓊、吳麗蘭、彭雅玲、容淑華），田啓元（臨界點劇象錄），馬汀尼和平珩（當代台北劇場實驗室），陳玉慧，李永萍（環墟劇場），楊長燕（台灣渥克劇團），林月惠（河左岸劇場），劉靜敏（優劇場），林秀偉（當代傳奇劇場），丁乃竺，丁乃箏，魏瑛娟（莎士比亞的妹妹們的劇團）.....等【註63】，當代京劇的郭小莊（雅音小集），還有社區劇場的郎亞玲（觀點/頑石劇坊），陳姿仰（南風劇團），劉梅英（台東劇團）.....等【註64】，舞蹈界早期有蔡瑞月，劉鳳學（新古典舞團），許金仙女（佛朗明哥舞），蔡麗華，賴秀峰，伍曼麗，林秀偉（太古踏舞團），羅曼菲、古名伸、鄭淑姬（越界舞團），陶馥蘭（多面向舞蹈劇團），蕭渥廷、蕭靜文（蕭靜文舞蹈劇場）.....都是擁抱新觀念女性藝術家，爲塑造影像的新世紀，她們都將存在歷史的倒帶裡。

電腦/數位藝術是全新的領域，較早有從美國科技界回台的戴醒凡，先是在輔仁大學應美系擔任系主任，現轉往台灣藝術大學。張恬君畢業於師範大學美術系，赴美國獲得馬里蘭大學美術教育碩士及博士學位，返國後任教於交通大學應用藝術研究所，是國內電腦藝術家的前鋒。張恬君在的創作理念裡表白：

「電腦藝術如同傳統藝術，是人類心智的陳述與表白，是一種想像與智慧的凝鍊。它並不是完全依賴藝術創作者的純熟技巧，而是必須藉由藝術家的想像，發展出形成影像的邏輯方法，進而創造出新的視覺世界。因此，電腦或許比其他的藝術形式，更接近人類的內心世界。」【註65】



188. 侯淑姿,〈Japan-Eye-Love-You〉, 2000，圖片版權：侯淑姿提供。



189. 楊嘉瑜,〈我的斑馬心情III #8〉, 圖片版權：楊嘉瑜提供。

190. 林慧玫,〈肉體、空間 #91〉, 圖片版權：林慧玫提供。

191. 汪曉青,〈世紀婚禮 #1〉, 彩色照片，圖片版權：汪曉青提供。



192. 張恬君,〈回憶〉, 1997。

193. 張恬君,〈無常〉, 圖片版權：張恬君提供。

194. 張恬君,〈來去之間〉, 圖片版權：張恬君提供。



195. 張美陵,〈豬飼料場的閹割〉, 2001, 電腦輸出, 80×240公分, 圖片版權：張美陵提供。

196. 張美陵,〈檳榔豬兄弟〉, 2001, 電腦輸出, 120×320公分, 圖片版權：張美陵提供。



197. 許明潔作品, 電腦輸出, 圖片版權：許明潔提供。

198. 方彩欣〈自然的呼喚〉, 180×330圖片版權：方彩欣提供。





199. 吳珮涵的平面設計作品(上)。

200. 程湘如,〈圓明園藏寶圖手提袋〉案舍開發(右),
圖片版權:程湘如提供。

許明潔出國前曾在國家劇院及音樂廳擔任美術設計，赴美獲紐約普拉特藝術學院設計碩士，回國後先在朝陽科技大學、元智大學任教，曾獲國內外多項設計及多媒體藝術獎，著述頗豐。方彩欣從美國紐約長島大學獲得視覺傳達與美術史雙碩士，著有《電腦平面藝術創作空間》和其他多本著作及作品集。畢業於台南藝術學院研究所的陳慧茹(台南，1964-)和謝敏文(1972-)等，使用錄影、投影或多媒體都只是爲了傳達意念、觀念，並不以成爲影像藝術家爲主要目的。

從電腦數位藝術和網路藝術延伸到平面設計，從事專業設計的人口不在少數，但是獨當一面創立事業者仍是少數。吳珮涵(台北，1952-)畢業於國立藝專美術科，曾赴美國紐約FIT學院廣告研究所，歷任銘傳商專商設系、中原大學商設系、元智大學資訊傳播系、台灣科技大學商業設計系兼任教師，天將廣告事業有限公司副總經理，聯合報系中國經濟通訊社設計部主管，現爲特一國際(形象)設計有限公司總經理，目前爲中華民國工業設計協會理事。姊姊吳珮湜是特一國際(形象)設計有限公司負責人，畢業於銘傳商專商設系，從事廣告、平面設計工作達二十七年之久。程湘如(台北，1956-)畢業於銘傳商專商設計科，師範大學美研所在職班，現任頑石設計公司創意總監，台灣藝術大學講師，爲中華平面設計協會常務理事，台灣海報設計協會理事，郵政總局郵票設計師，曾五度獲得中華平面設計協會平面設計類年度金獎。其他任職於業界的戴秀青、自由設計/插畫家徐秀美(第五章及本章第二節)，徐素霞、吳璧人、王家珠、劉宗慧、王薇薇、陳璐茜、楊翠玉、林芬名、蔡文錦、鍾燕貞、李瑾倫、林麗琪、潘薇安、蔡銀娟、鄭慧荷、楊麗玲、崔永嬿...等，均曾獲國內外的獎項，漫畫家老瓊、水瓶鯨魚、張妙如、依歡也已經是家喻戶曉。



201. 徐素霞〈歡樂狗年〉,1994, 32×41圖片版權：徐素霞提供。



202. 林芬名,〈Oh,Susana〉, 電腦輸出, 圖片版權：林芬名提供。

小結

筆者在1993年《藝術家》雜誌二月號評論紐約惠特尼美術館的《影像世界》展覽時，從各種角度分析「藝術與媒體文化」的關係，特別是：

「到了80年代，技術性的發展和整個藝術環境間藩籬被撤除，錄影和電影兩種媒體也經常為藝術家所混合並用。.....新的技術還包融影像沖印和電腦數據成形影像的各種技術，在80年代不斷經過藝術家和商業機構的實驗發展，已經是『共媒體』的事實。而播映管道的增加和商業機構的贊助等，使得新生代失去早期先驅者處身邊緣向主流抗爭的批判意願，許多均為主流的體系所吸收或相互利用。」【註66】

當年筆者所謂的「爲主流的體系所吸收或相互利用」，在今日看來，是藝術家與設計師之間的關係越來越曖昧，藝術家大有被設計領域吸收的態勢。目前在全台灣的大學及研究所的層次，都有各類設計系所來培養這方面的人才，招生時的報考設計系的人數已經超過純美術的系所。從人才培養的質與量來看，不出十年，台灣最具創意實力的人將多數出身於設計領域，而設計倒過來似乎並不特別需要「依賴美術」？眼看著越來越多從事工藝、設計的藝術家，結合實用的物件，以純藝術的手法、概念從事跨領域的創作，甚至以觀念式的裝置藝術手法去包裝或提昇設計及工藝品的價值。台灣未來從事工藝創作及各類設計的女性藝術家比例逐年昇高，使得新人倍出，可能形成具有裝飾效果、敘事性強烈和個人私密化的陰性美學，也極有可能漸漸影響到台灣地區都會人的生活品味與行事風格。

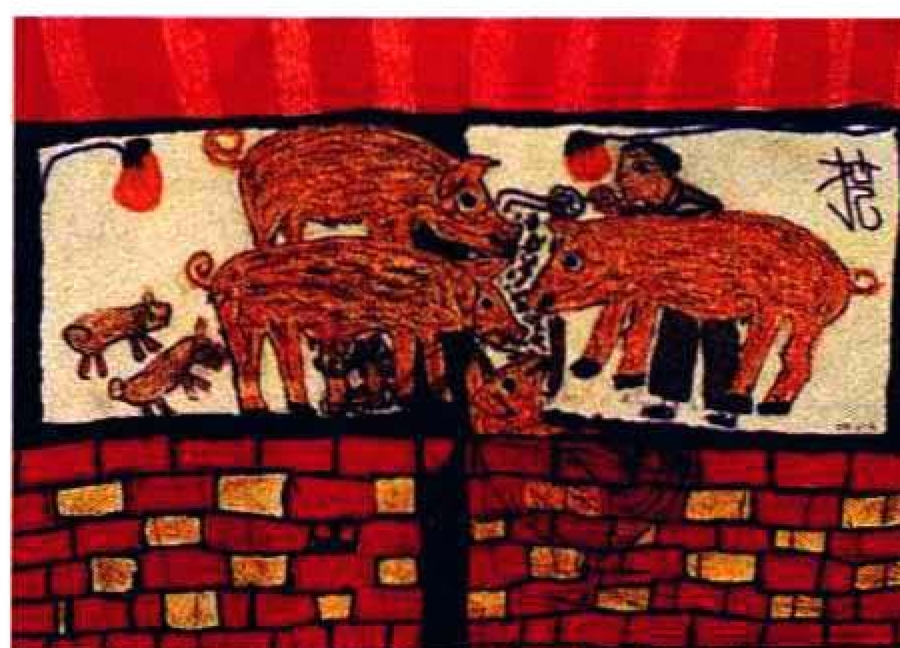
影像，在新世紀不只是各類種創作、設計常用的材料，同時也是將是最大的耗材。

註解：

註 1. Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses-Women, Art and Ideology*, London:Pandora, 1981, p.50 。
註 2. 同上, pp.58-59 。
註 3. 陸蓉之, 〈女性運動的影響〉, 《後現代的藝術現象》, 台北:藝術家, 1990, p.120 。
註 4. 林品章, 〈依賴美術的美術設計〉, 《四十年來台灣地區美術發展之研究（十二）》, 國立台灣工業技術學院工程技術研究所, 1993-1995, p.17 。
註 5. 賴建都, 〈美術工藝〉, 《台灣設計教育思潮與演進》, 台北:龍溪, 2002, p.34 。
註 6. 同上, 〈「中國美術設計協會」對設計教育的投入〉, p.75 。
註 7. 馮久玲, 〈故事是神，設計是體〉, 《文化是好生意》, 台北:城邦文化, 2002, p.62 。
註 8. 同上, p.68 。
註 9. 同上。
註 10. 同上, p.62 。
註 11. 同上, 〈文化是生動的主意〉, p.25 。
註 12. 陳邁, 〈台灣光復五十年建築發展的回顧與展望〉, 《建築》第 45 期, 2001 年 3 月, pp.36-43 。
註 13. 李乾朗, 〈建築物是建築師思想的結晶〉, 《20 世紀台灣建築》, 台北:玉山社, 2001, p.11 。
註 14. 宋憶嬌, 〈在空中流動的樂音〉, 《傢飾》第 24 期, 2002 年 3 月, pp.36-39 。
註 15. 丁榮生, 〈一覽「中山樓」‧明年有機會〉, 《中國時報》, 2001 年 4 月 16 日。
註 16. 同註 14 。
註 17. 同上。
註 18. 同上。
註 19. 〈雪舍〉, 《建築師》, 1985 年 7 月, p.63 。
註 20. 〈台北華納威秀影城西棟（A16）〉, 《建築師》, 1998 年 3 月, p.84 。
註 21. 羅時瑋, 〈鐵道倉庫的藝文新境〉, 《建築師》, 2000 年 7 月, p.110 。
註 22. 姜樂靜, 〈整舊如舊卻更有魅力〉, 同上, p.124 。
註 23. 〈陳志梧、曾旭正、黃瑞茂、劉欣蓉〉, 《建築師》, 1998 年 4 月, p.98 。
註 24. 黃小石, 〈陳秋菊〉, 《台灣名家室內設計專輯》, 台北：當代設計, 2001, p.41 。
註 25. 王秋華, 〈建築與女性座談會後有感〉, 《建築師》, 1984 年 3 月, p.46 。
註 26. 官政能, 〈當代設計的產品動向〉, 《現代美術》, 第 97 期, 2001 年 8 月, pp.23-27 。
註 27. 〈自然感‧觸—寫於個展之前〉, 《惠芳玲》, 台北：福華沙龍, 2000, p.3 。
註 28. 王美玲, 〈用金屬記錄時間的女人〉, 《Jewelry Circles》, p. 53 。
註 29. 〈藝術家簡介：高淑惠〉, 《中華民國當代陶瓷展》, 台北：文建會, 1988, p. 133 。
註 30. 〈藝術家簡介：楊文霓〉, 《中華民國當代陶瓷展》, 台北：文建會, 1988, p. 134 。
註 31. 倪再沁, 《藝術家—台灣美術》, 台北:藝術家, 1995, pp.63-64 。
註 32. 宋龍飛, 〈展現中國現代陶藝精神面貌的春之陶藝〉, 《藝術家》 第 87 期, p.258 。
註 33. 呂淑珍. 花亦芬, 〈女性生命溫馨寫意的向度—呂淑珍陶塑展「陶花記」〉, 《呂淑珍》, 台北：龍門畫廊, 2001 。
註 34. 〈藝術家簡介：林塔瑛〉, 《中華民國當代陶瓷展》, 台北：文建會, 1988, p. 132 。
註 35. 林曼麗, 〈序〉, 《連寶猜陶展》, 台北：市立美術館, 1997, p.4 。
註 36. 陳文瑤等, 〈深耕，陶的生命力—徐翠嶺〉, 《台灣當代藝術家評論》, 台南：藝術學院, 2000, pp.84-88 。
註 37. 安迪‧納習思, 〈完美整合的宇宙縮影〉, 《周邦玲》, 台中：臻品, 1992 。
註 38. 蕭麗虹, 〈言簡兮‧意深兮〉, 《周邦玲邵婷如陶塑雙個展》, 台北：福華, 1993 。
註 39. 方叔, 〈十二屆瓦樂利國際陶藝雙年展〉, 《藝術家》第 182 期, 1990 年 7 月, pp.313-316 。
註 40. 游孟書, 〈創作形式與媒材〉, 《日頭赤炎炎—游孟書作品集 1999-2001》, 宜蘭：游孟書, 2001, p.4 。

註 41. 胡淑賢,〈陶與花的對話〉,《自由時報》, 台北, 1996 年 4 月 11 日第 34 版頁。
註 42. 江文瑜,〈編織〉,《山地門之女》, 台北：聯合文學, 2001, p.80 。
註 43. 李尤,〈台灣服裝教育的拓荒者一林成子〉,《經緯》, 1991 年 3 月, p.11 。
註 44. 葉立誠,〈史前時期至二十世紀台灣服裝史〉,《台灣服裝史》, 台北：商鼎文化, 2001, pp.142-156 。
註 45. 同上, pp.142-205 。
註 46. 同上, pp.206-207 。
註 47. 同上, pp.202-203 。
註 48. 同註 43,〈設計師點將錄〉, p.60 。
註 49. 同上。
註 50. 同上, p.56 。
註 51. 同上, p.57 。
註 52. 胡永芬,〈編織強韌與涵容〉,《典藏》, 台北, 199 年 2 月, pp.212-215 。
註 53. 〈作品簡介〉,《國際繩結藝術交流展》, 台北：台灣工藝研究所, 2002, p.24 。
註 54. 同上。
註 55. 黃麗絹,〈談染織工藝與纖維藝術之承續與發展〉,《當代纖維藝術探索》, 台北：藝術家, 1997, pp.21-22 。
註 56. 張照堂,〈光影與腳步〉,《台灣攝影年鑑綜覽》, 台北：原亦藝術, 1998, p.1-50
註 57. 同上。
註 58. 郭力昕,〈熱情直觀的女性攝影藝術：張詠捷〉,《書寫攝影一相片的文本與文化》, 台北：元尊文化, 1998, p.204 。
註 59. 林杏鴻,〈台灣影片中的女性〉,《心靈再現》, 高雄：市立美術館, 2001, p.99 。
註 60. 蔡秀女,〈女性導演與女性影像的凝塑〉,《意象與美學》, 台北：市立美術館, 1998, p46 。
註 61. 陳儒修等編《凝視女像》, 台北：遠流, 1999, pp.291-311 。
註 62. 參閱《2000 台灣區影文化地圖》, 台北：遠流, 2001 。
註 63. 參閱鍾明德《1980-1989 台灣小劇場運動史》, 台北：揚智, 1999, 及《繼續前衛一尋找整體藝術和當代台北文化》, 台北：書林, 1996 。
註 64. 參閱林偉瑜《當代台灣社區劇場》, 台北：揚智, 2000 。
註 65. 張恬君,〈創作理念〉,《科技與藝術對話一張恬君電腦藝術作品集》, 台北：長松文化, 1998, p.9 。
註 66. 陸蓉之,〈影像世界〉,《藝術家》第 213 期, 1993 年 2 月, p. 162 。


1. 吳李玉哥的作品, 圖片版權：王庭玫提供。


2. 蘇楊掋的繪畫作品, 圖片版權：蘇振明提供。



3. 林蔡敏的陶塑素燒動物雕塑, 圖片版權：林振龍提供。

第七章　女藝殿堂

一．素人藝術家

台灣在戰後，迅速地展開工業建設與商業行銷的複循環，社會付出轉型過速的代價，使得許多原本屬於農業社會淵遠流長的風俗習慣逐漸被淡忘而廢除。然而文化藝術界一向不乏有人關懷及投入研究民俗、原住民的文化。他們拆卸了「高藝術」與「通俗藝術」之間的藩籬，使民間工藝與純藝術領域互通有無。

受到台灣民俗影響的作品，在色彩上有一共通的特質，即是彩度較高、色度較純，強烈對比的色彩並列於畫面之中，甚少以中間色彩來作調和。然而這種使用鮮艷、對比色彩的傾向，一些原始藝術具有這種現象，但最常在兒童畫及素人藝術作品中出現。



蘇楊挽創作中，圖片版權：蘇振明提供。

素人藝術家(Naive Artist)的界定，學者專家之間有不同的看法，主要著眼於創作者的自發性，必須是完全未經過學院訓練的，而憑自學與本能發揮自身的才華。近年來不少研究台灣素人藝術的專家學者，把對象設定在未受教育的老年人身上，1980年代出現了許多阿公、阿媽的素人藝術家。研究「樸素藝術」的學者蘇振明與專家洪米貞等人，對「台灣樸素藝術」特質歸納出以下的共通點，由於條列的項目為數不少，而且名目極細，筆者僅轉錄「未受過專業的美術訓練，或未受過教育者」、「年老退休之後才從事創作，或利用休閒時間創作者」、「以自娛的心態創作者」【註1】，這些條件大致和其他國家對樸素藝術的界定是相類似的。

藝術史學者李欽賢對台灣素人藝術家的作品內容，有以下的分類：「農業社會的風景」、「彩筆下的夢幻故鄉」、「底層人物的哀歡」、「民俗與童趣的幻化」與「勞動者的原創力」【註2】。

台灣媒體在1970年代的瘋狂的報導，炒紅了台南縣南鯤鯓的素人藝術家洪通(1920-1987)，引起廣大民眾對民俗文化和素人藝術的注目。事實上女性素人藝術家吳李玉哥(福建仙遊，1901-1991)早在1960年便在台北新聞大樓舉辦了第一次個展，雖有一些感性的報導，但是並未引起媒體的轟動。【註3】吳李玉哥自6歲開始學刺繡，少女時代手藝便已受到鄉里稱道。1917年與吳瑞祥結縭，育有五女一男。1942年丈夫去世後，於1949年攜獨子吳兆賢隨國民黨政府撤退來台。她從1959年才開始畫畫，以故鄉景色、節慶、動物和好采頭的「百子圖」爲題材，曾經嘗試過油畫、彩墨、版畫、石膏、陶土等各種媒材。吳李玉哥成名以後，在兒子的支持下大量地創作，1974年吳李玉哥以74歲高齡完成《人生之花園》的巨作，長300呎、寬3呎的長卷，容納了3415個小孩、150棵樹。【註4】

張幼(台北，1893-1967)四十六歲時喪夫，獨自輔育五子五女，到六十歲才開始作畫。林李榭榴(台南，1899-1996)年輕時是刺繡的好手，嫁到開繡妝店的林家，自然成了好幫手，日後隨著繡妝店結束放棄了繡工，至老年在兒子鼓勵下改拾畫筆創作，以減輕身體病殘和喪夫之痛。曾鳳(新竹，1904-)四十歲喪夫，生下十六名子女，因家貧兒女夭折或送人輔養，留下兩個兒子其中一個是殘障兒，晚年成了獨居老人，以雕佛像自娛。張李富(桃園，1905-，長孫爲美術教師張進傳)從小是童養媳，丈夫早逝，獨子在她六十幾歲時死於礦災，在長孫鼓勵下七十二歲才開始作畫。連紀隨(台北，1907-)以畫畫來治療慢性疾病。林吳葉(彰化，1910-，孫子爲陶藝家林錦鐘)少女時代是編製草鞋的好手，七十四歲以後才和孫子一起玩土捏陶。蔡月昭(高雄鹽埕，1910-)也是和兒孫一起玩出來的消遣。

蘇楊扼(台南，1912-1990，子爲蘇振明)也是受到兒子鼓勵，也爲了排解病苦和喪夫的打擊而作畫，甚至捏成立體的泥偶。陳李全妹(屏東，1913-，兒子爲陶藝家陳景亮)不識讀寫，七十一歲時北上到兒子工作室探視，才開始玩陶。趙月英(彰化，1914-，子爲畫家陳景容)在七十九歲時看到吳李玉哥的新聞報導才在長女的協助下開始嘗試繪畫。林佩璿(1916-1993，女兒爲畫家張心如)年輕時受過師範教育，喪夫後寄情繪畫與陶藝，和女兒一起創作和聯展。周邱英薇(彰化，兒子爲畫家周于棟，1919-)六十五歲時受到兒子的鼓勵而開始作畫。林蔡敏(南投鹿谷，1920-，兒子爲陶藝家林振龍，替代

空間「二號公寓」的原始成員），六十歲喪夫，因獨子開設「瓷揚窯」，七十二歲時陪孫子玩土而開始捏陶做小人兒、小動物。簡淑美（基隆，1921-）因爲連續喪子之痛而繪畫自遣。台北萬華的陳月里（1926-）和劉秀美（1950-）母女檔，是因爲天份與興趣，而走上了繪畫創作的路子。劉麗玉（基隆，1951-）三歲時被送給舅舅當養女，有過一段不愉快的童年，成了她的繪畫內容。【註5】

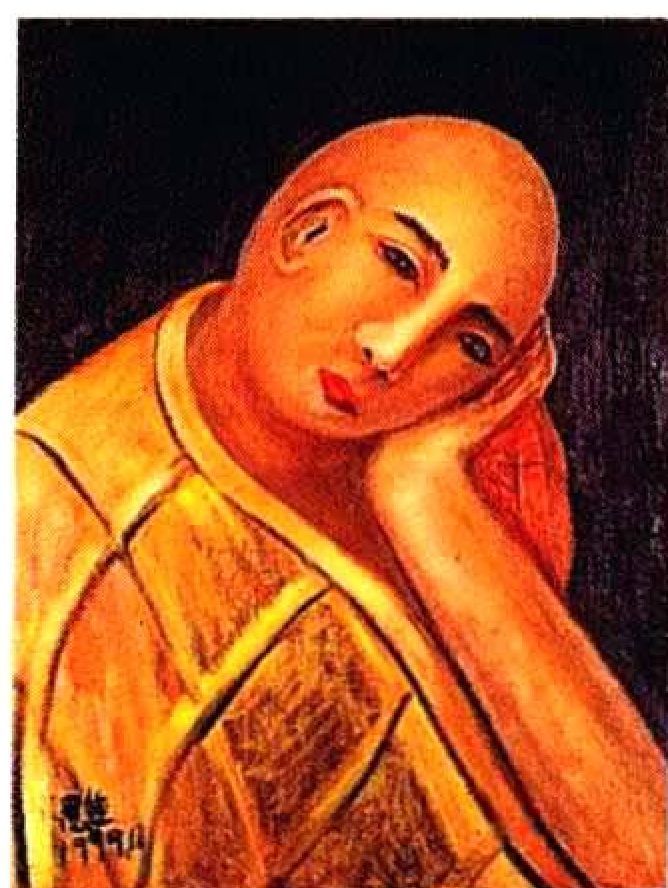
上述的素人藝術家多半是文盲和貧苦出身，甚至多數是寡婦。然而以自學便能創作而言，劉滿（台北，1934-）和王銀（台北，1950-）則是完全不同的例子，她們不但識字，而且家境富裕、生活美滿。劉滿受過日本教育，靜修女中畢業，早年因爲開設童裝工廠，而會畫服裝設計圖，四十六歲到天母陶藝教室學做陶。王銀以家庭主婦的身份，四十歲以後才開始學畫，由於兒子在南非技術學院主修現代藝術，王銀經常赴南非探望，和兒子一同向旅居南非的陶藝家江



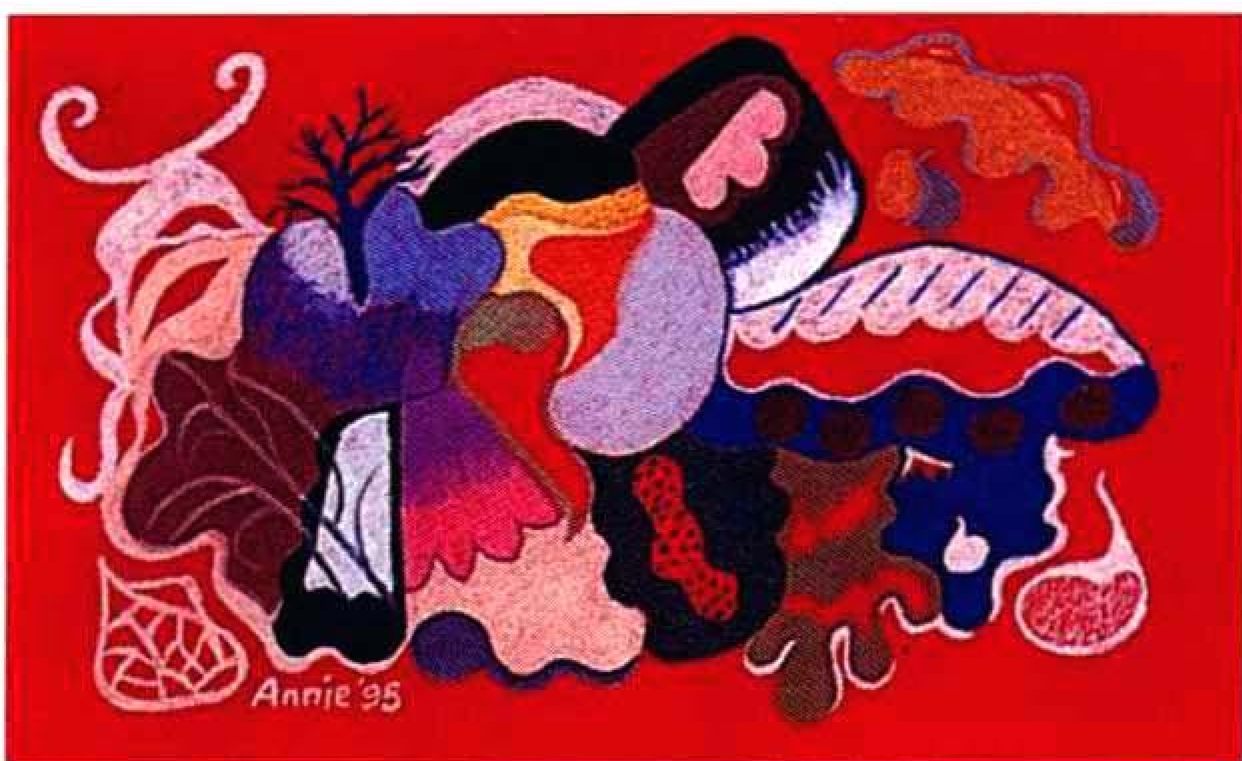
4. 劉滿的陶塑彩色浮雕作品, 圖片版權：劉滿提供。



5. 王銀，〈黑美人（三）〉, 13×15×28.5公分, 圖片版權：林振龍提供。



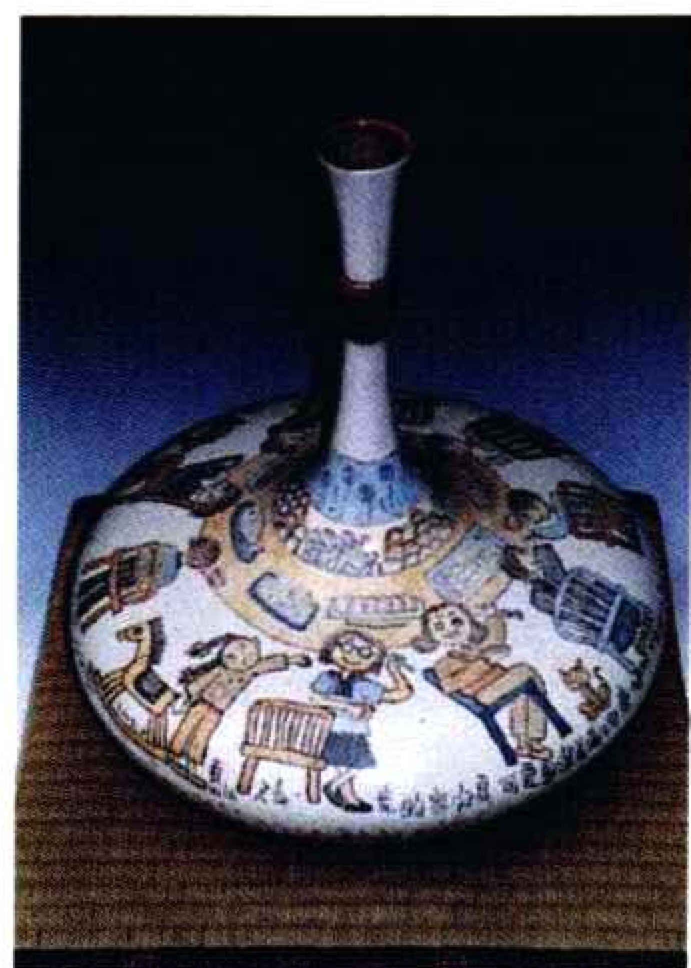
6. 蔡思佳〈沈思〉, 圖片版權：蔡思佳提供。



7. 廖瓔瑜,〈男上女〉, 1995, 蠟筆, 25×17公分, 圖片版權：廖瓔瑜提供。



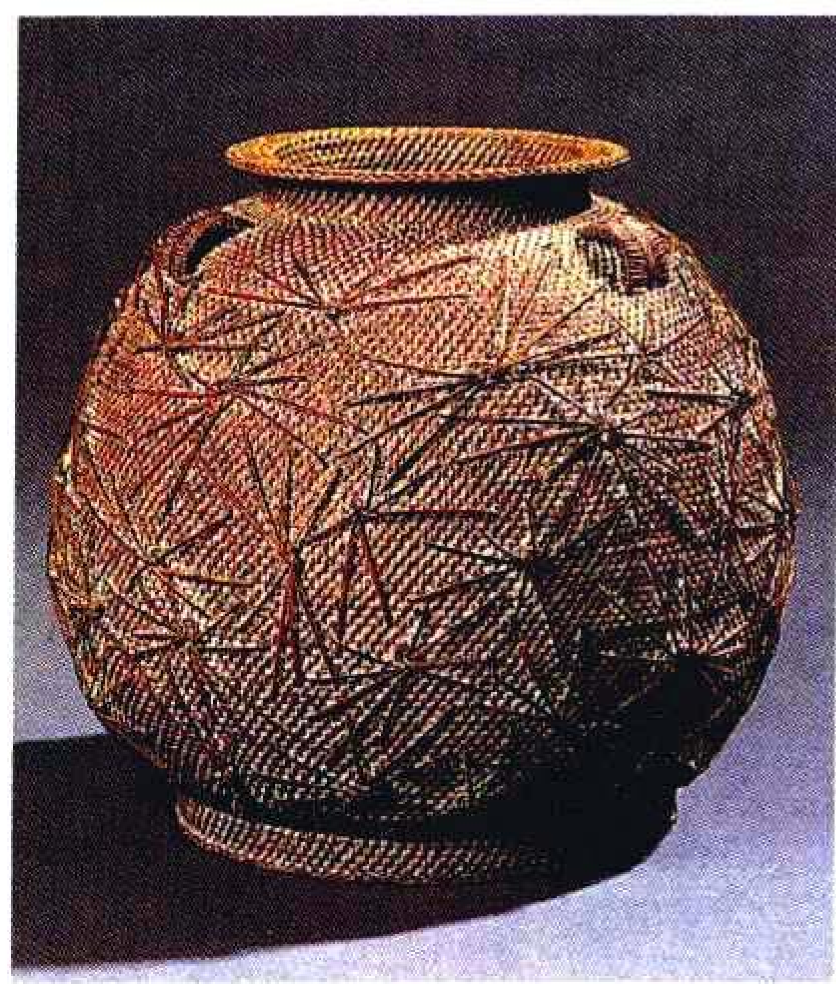
8. 蔡瑛瑾,〈煩惱千千萬〉前進失落的樂園系列, 圖片版權：蔡瑛瑾提供。



9. 吳淑櫻,〈圍爐〉, 2002, 30×30×38公分, 圖片版權：吳淑櫻提供。

國棟學習，決定以「陶彩繪」爲創作媒材【註6】，畫風受到非洲原始藝術的影響。蔡思佳(1960-)和吳淑櫻(高雄，1965-)是當代的例子，她們都受過教育，只是因爲興趣而自學藝術。至於廖瓔瑜和蔡瑛瑾更是介於專業藝術家和素人的身份之間，她們都有相當的展歷，創作態度完全是專業的，只是風格上更接近於素人藝術家的路線。

二. 原住民藝術家

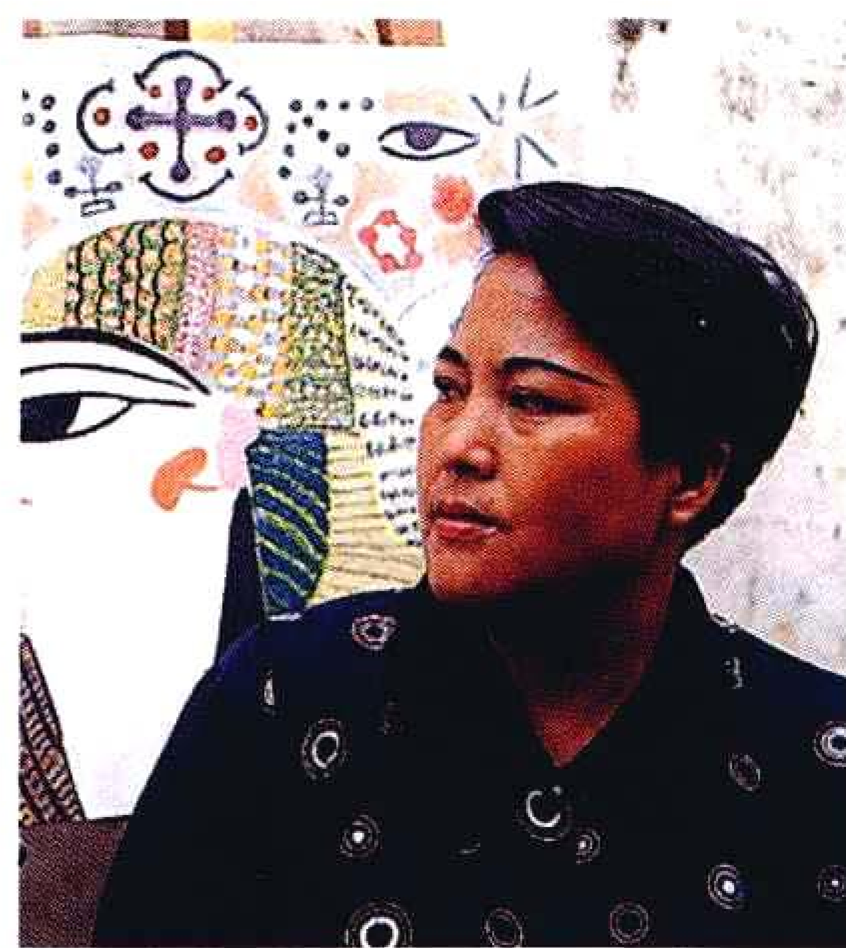


10. 潘三妹,《松針》, 1995年作, 藤編, 35公分、直徑38公分, 私人收藏。

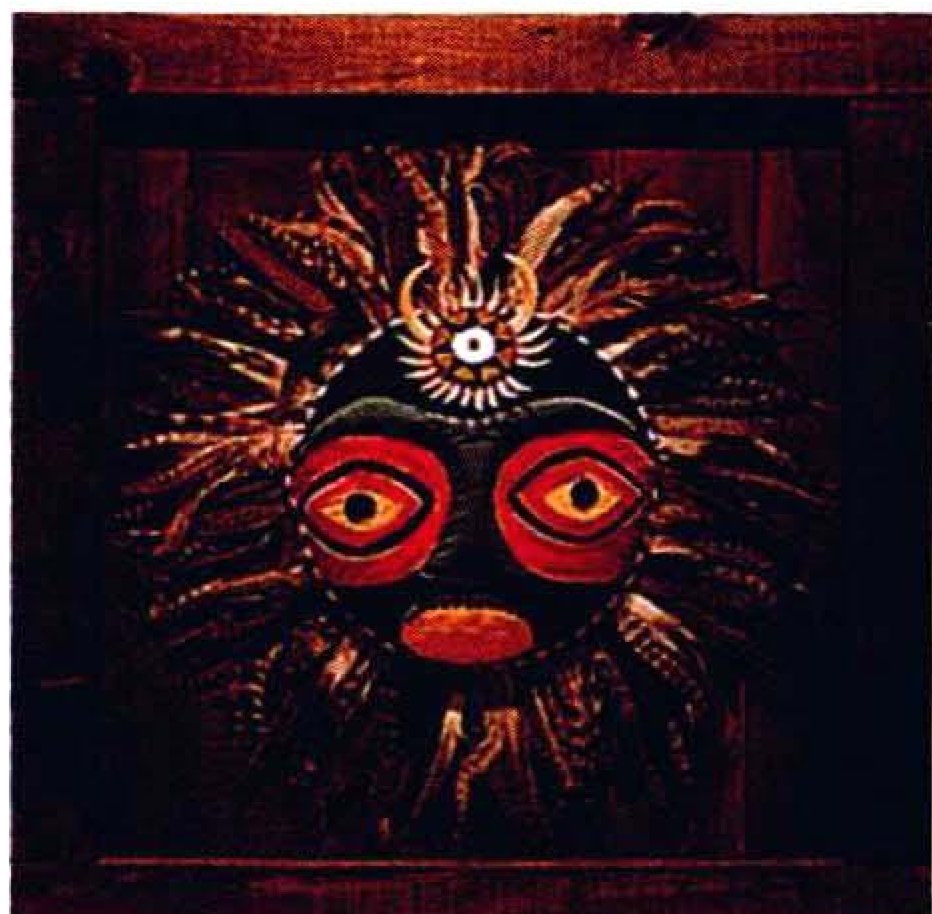
從石器時代開始，台灣原住民便已陸續先後來到這塊蔥綠的美麗寶島，他們的源頭故鄉爲何，至今未成定論，一般以爲他們從南方的島嶼移徙而來。台灣原住民在中國古籍的記載中，被稱作「東鯤」或「東番」，清代通稱台灣爲「番族」，日據時代先稱「番」，後改稱原住民爲「高砂族」。國民黨政府移台後，稱他們爲「山胞」或「高山族」，日後爲了表示尊重，一般都已改稱「原住民」。台灣原住民的族群文化、語言相當複雜，並非單一的種族，包括北部的泰雅、賽夏，中部的布農、曹，南部的排灣，東部的卑南、阿美，蘭嶼的雅美，以及分佈各地漢化較深的平埔族。【註7】

「平埔族的藝術活動頗為活躍，.....『番戲』、『乘屋』等均在其慶典及實用的意義外，也同時具有藝術之意義；.....則以『文身』乙項，最具濃厚『裝飾』功能，實屬『身體毀飾』的藝術活動。此外『織布』一項，則在實用功能之外，亦成就了一定的藝術成就。」【註8】

原住民的藝術原本就屬於生活的，南賽夏族的潘三妹(1952-)從小隨父親潘義明學習賽夏族傳統編製竹、藤的技藝，奠定編織竹藤的基礎。潘三妹十六歲便結婚，不久生下一對兒女，一直到1984年孩子皆已成長了，她才重拾過去對傳統編織的興趣，追隨漢人的著名藤藝家張獻平學習盡得名師眞傳，她融入賽夏族傳統器物和造型的特色，日後獲得無數獎項的肯定。【註9】余娃(台東布農族，漢名

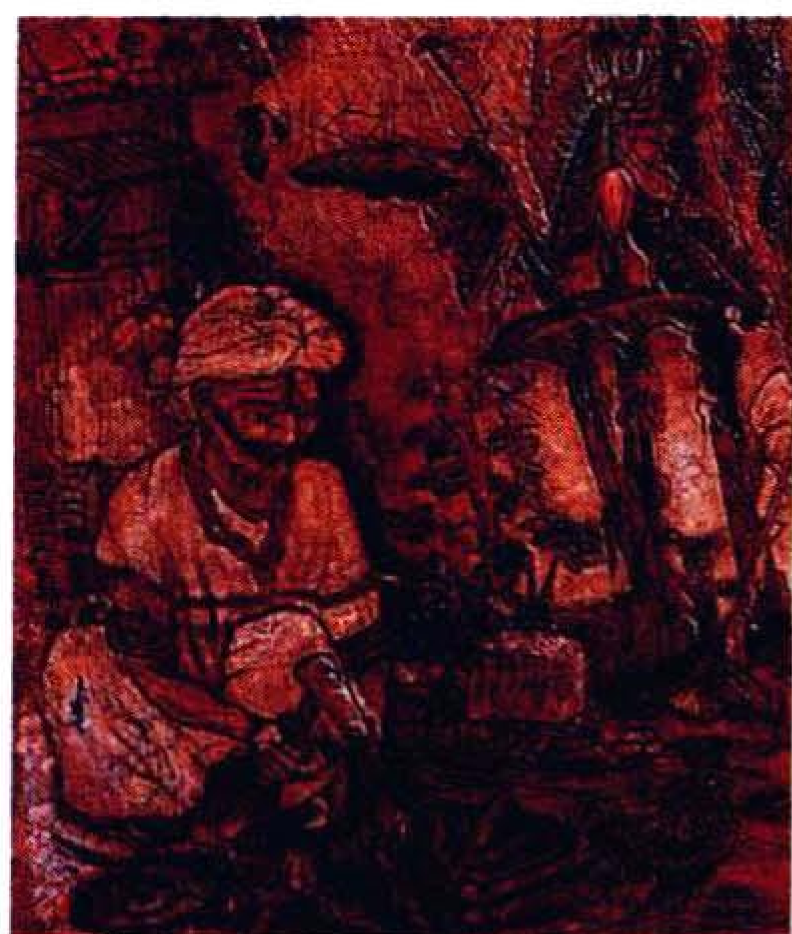


11. 余娃與其油畫, 1993, 圖片版權：蘇振明提供。



12. 芮絲若斯,《太陽之神》, 1999年作, 複合媒材, 藝術家自藏, 圖片版權：高雄市立美術館提供。

余珠蘭，1953-）十九歲時被家中安排嫁給一位退伍農民，二十八歲時丈夫突然去逝，為解悶而發現了繪畫的樂趣。【註10】多才多藝的芮絲若斯（北排灣族，漢名曾金美，1959-），曾經獲得台灣電視公司五燈獎五度五關的歌唱盟主，有過八年的舞台演唱光輝歲月，改從事刺繡的藝術創作以後，由台前轉到幕後研究原住民的音樂和舞蹈。她的刺繡或編織作品都堅持北排灣族的傳統色調，以紅、橙、黃、綠為基本色，再變幻各種不同的圖案花樣。【註11】瑁瑁瑪邵（花蓮東賽德克的太魯閣族人，1963-）是近年來活躍於台灣藝壇最著名的原住民藝術家，她畢業於台南家專工藝設計系，而皮雕藝術卻是她四處拜師自學成功的。【註12】尤瑪・達陸（漢名黃亞莉，1963-）和族人婦女一起將生麻剝出纖維，再以各色的羊毛線紮製成掛屏一般的結構，或編織成屏風。【註13】



13. 瑁瑁瑪邵,《祖母與晚餐》, 1995年作, 皮雕, 90×90公分, 私人收藏, 圖片版權：高雄市立美術館提供。

小結

藝術在二十一世紀將相當程度回歸到生活的層面，換言之，藝術將發展成更常民化的各種行為，不再為少數人所獨享。藝術落實在常民生活裡，從另一角度而言，常民文化一定也因此而獲致提昇。筆者將素人藝術家和原住民藝術家放在同一篇章範疇來討論，也旨在突顯藝術從常民生活經驗而來的重點。藝術生活化，生活藝術化，就是這些素人藝術家和原住民藝術家的親身實踐。但是，不論是素人藝術家還是原住民藝術家，他們都不應該被典型化或定型化。研究原住民文化的學者林建成表示：

「原住民的文化傳承是透過部落或者跟著族人代代相傳的，文化的流變也順應環境等多因素發展。」【註13】



14. 尤瑪・達陸,《奔瀑餐》, 1999年作, 苧麻纖維、羊毛線、竹、石、, 藝術家自藏, 圖片版權：高雄市立美術館提供。

素人藝術或原住民的藝術會順應環境的轉變而產生內在的質變，他們不是人類學上的標本，也不是正統和主流文化以外的採樣。早期的女性素人藝術家幾乎都是因爲時代背景和家境的因素，不是早年失學，便是突逢巨變(例如喪夫、喪子)，靠著自己的藝術天賦，以創作自娛娛人或排解鬱悶的心情，她們和一般的專業藝術家有目的性或理想性的創作當然是不同的。但是當代仍有一些自學出身的藝術家，她們週遊列國、生活幸福，只是作品風格上有素人的趣味而已，如何界定素人藝術家的身份，是不是需要那麼窄化去規範素人的範圍，還是可以討論的課題。所以，樸素中見眞情，應該是最佳的註腳。台灣的素人藝術幾乎被定型的警訊，希望能夠作爲研究原住民藝術者引以爲戒的警惕。世界各地的原住民文化研究在近年來都有很大的進展，台灣總算也跟進了這股潮流，但是必需避免將原住民的文化經營成台灣島上的異國風情。

註解：

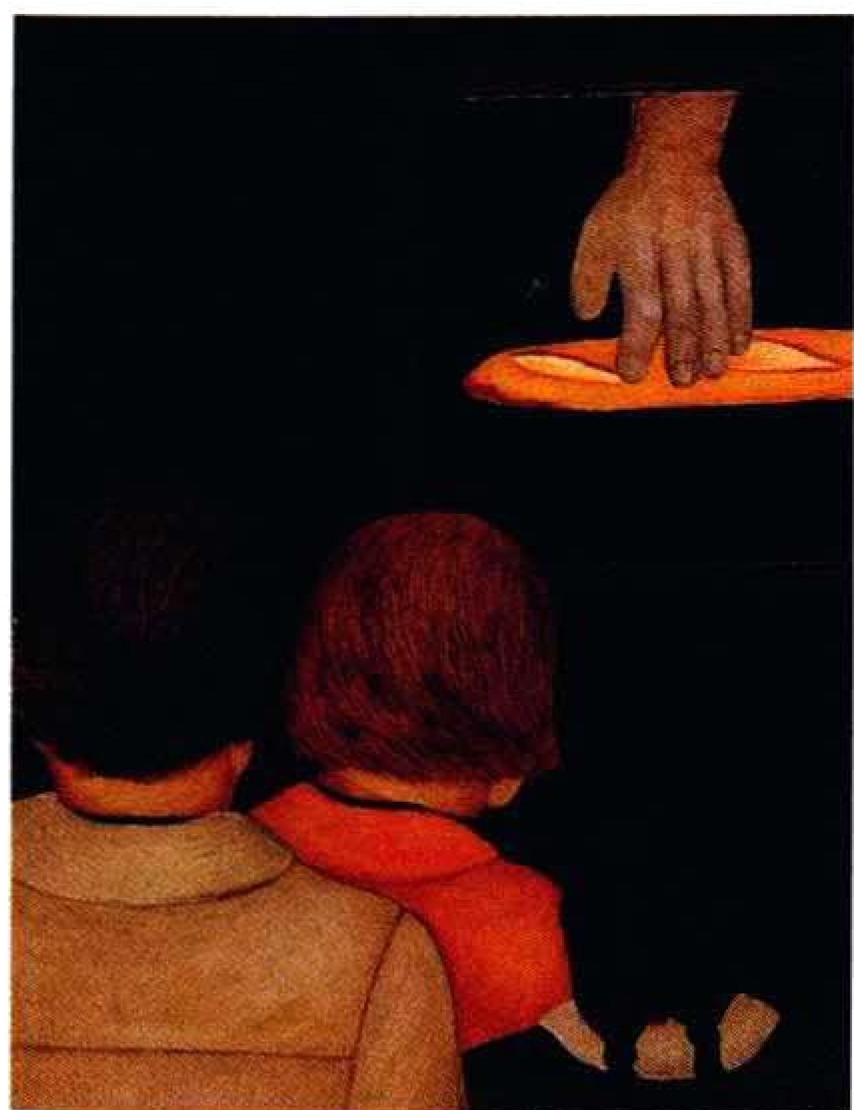
註 1. 洪米貞,〈台灣樸素藝術的發展與現況〉,《台灣樸素藝術》, 台北市立美術館, 1997, p.30。
註 2. 李欽賢,〈台灣樸素藝術發生學的觀察〉,同上, p.46。
註 3. 同註 1, p.27。
註 4. 同上, p.216。
註 5. 請參閱蘇振明《台灣樸素畫家》和《台灣樸素雕塑家》, 台北：常民文化, 2000。
註 6. 陳錦南,《王銀陶畫》, 台北：林國雄。
註 7. 劉其偉,《台灣原住民文化藝術》，台北：雄獅美術, 1995, pp.29-33。
註 8. 蕭瓊瑞,〈藝術活動〉,《十八世紀台灣原住民生活圖像－島民・風俗・畫》, 台北：東大圖書, 1999, p.342。
註 9. 簡扶育,《搖滾祖靈－台灣原住民藝術家群像》, 台北：藝術家, 1998, pp.176-185。
註 10. 同註 5, pp.157-162。
註 11. 同註 9, pp.166-175。
註 12. 同上, pp.148-155。
註 13. 《心靈再現》, 高雄：市立美術館, 2001, p.84。
註 14. 林建成,《台灣原住民藝術田野筆記》, 台北：藝術家, 2002, p.13。

第八章　天涯若比鄰－海外女性藝術家

一個願望，經歷環繞地球飛行、旅遊、居住、移徙的四十年，其中八年發心做好這項研究台灣女性藝術家的基礎工程。外人難理解的正是本書最難以表達的那一部分，雖然古今中外多少文學、藝術作品，都曾經認眞處理過大地之母一類的題材。一直到有一天，飽學中西的藝評家/策展人高千惠一篇〈陌上花開緩緩歸〉躍然眼前，讀罷淚溼雙頰，正是本書文字千里蜿蜒尚欠缺的一段旅程：

「賀慕群女士作品中，屬於女性氣質的沈靜、親切、擁抱土地、悲憫貧窮、感激食物的特質，已經在現代女性藝術家作品裡不容易找到了。她的簡單人物、食物造形、青蔥、蘋果、香蕉、麵包、衣服、書籍等，是最基本的藝術描寫對象，也是最根本的現實生活物質。從中國到台灣，台灣到巴西，巴西到法國，帶著孩子，堅絕不再需要男人的這位前輩女畫家，沒有在作品裡、言談裡鼓動新女性主義，也沒有以纖柔、嫵媚，帶著神經質或絮絮不斷的表現方式優惠於藝術世界。沒有長篇的理性論述，沒有短篇的感性宣詞，她畫她的世界，她有限的資源，她出自內心的情感觀點。」【註1】

賀慕群（上海，1924-）來到台灣的逗留是短暫的，但她被高千惠稱謂「忠於時代，忠於生活，忠於情性的畫家，她的作品，已沒有地域與性別上的分辨必要。」【註2】而藝評家陳英德直指「海外華裔傑出女畫家中只有她堪與潘玉良比美。」【註3】賀慕群和那些在1980年前離開台灣的移民型藝術家，李芳枝（第三章）、馬浩（第三章）、葉蕾蕾（貴州，1941-）、薩璨如（香港出生，1952-）、黃琤（台北，1954-），都經歷過在異地想要落地生根的奮鬥，和去留學取得學位就要回國者的心境是不同的。筆者1970年代初在歐洲，中期移民美國，1979至1981年在美國加州主持Stage One Gallery替代空間，很清楚那個年代對亞裔藝術家而言的





1. 賀慕群，〈看畫展〉，左，油彩、畫布，146×114公分。

2. 賀慕群，〈法國麵包〉，右，油彩、畫布，74×116公分，圖片版權：鳳甲美術館提供。



3. 葉蕾蕾和她的小義工夥伴。圖片版權：葉蕾蕾提供。

艱困環境，女性藝術家很難進入當地的系統－所謂的畫廊和美術館。台灣報章大書特書的出國展覽，實際上在僑界活動中心或飯店、銀行之類的場所掛一掛而已。所以像賀慕群當年能在畫廊展出已經是不容易了，也就不難理解1976年赴美的卓有瑞在紐約熬了十年，終於有畫廊的簽約是如何欣慰了。



4. 卓有瑞,〈9004〉, 1999, 混和媒材, 87×130 公分, 圖片版權：卓有瑞提供。

1980年代以後，全球進入多元主義的風潮，各類的主題展開始吸納亞裔的藝術家，筆者1988至1990年被洛杉磯市政府聘爲市立畫廊的委員會委員即是因爲亞裔的身份，西方國家推動多元文化主義的過程是一種政治分配的手段，後來變成政治正確的符號，是文化人都學會的演出身段。那麼1963年就移居美國的葉蕾蕾，則是非常特殊的例子，她從1986年開始在美國費城黑人聚居的地區，動員當地的青少年和成人志工，進行貧民窟的美化工程，把毒販出沒的治安死角變成到處可見藝術品的安全街坊。【註4】她至今仍繼續在美國東部耕耘，是一位眞正跨躍種族歧視的多元文化主義的實踐者。

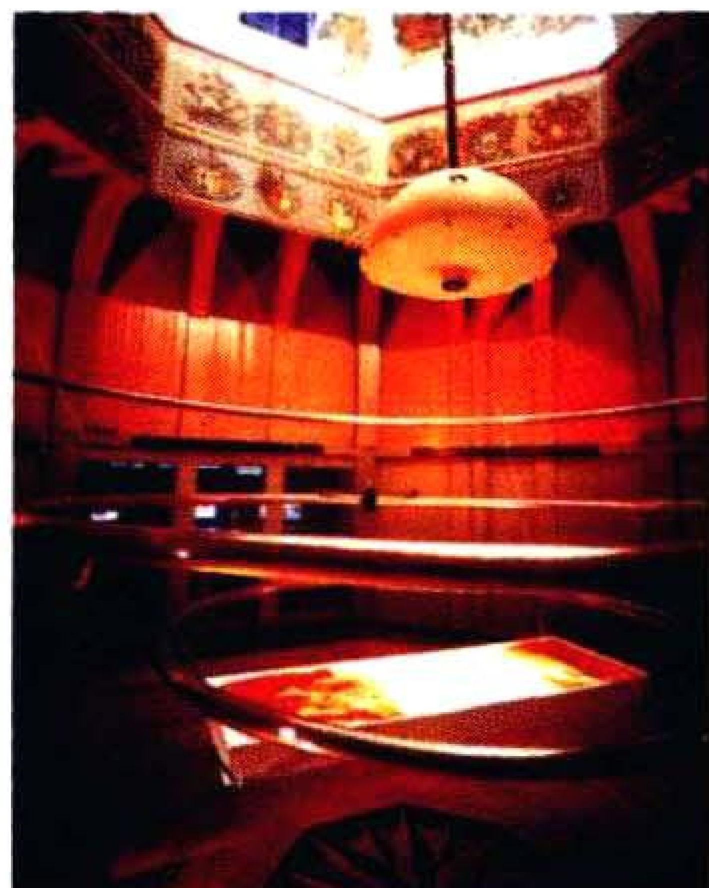
1980年代中期以後在美國藝壇崛起的洪素珍（高雄，姊姊爲洪素麗）和鄭淑麗（第一位在惠特尼美術館展出的台灣藝術家）都以影像作品爲主。鄭淑麗是台灣當代眞正超越文化、種族、性別限制的藝術家，她屬於人類的藝術創作將她帶到世界各地，



5. 鄭淑麗,〈I.K.U.〉, 2000, Uplink Production, Tokyo, 圖片版權：鄭淑麗提供。



6. 鄭淑麗,〈Baby Play〉, 2001, Dasarts, Amsterdam, 圖片版權：鄭淑麗提供。



7. 鄭淑麗,〈Brandon〉, 1998-1999, Guggenheim Museum commission。



8. 陳張莉,〈因子的再現〉, 2002, 壓克力顏料, 50號, 圖片版權：陳張莉提供。

每一件作品都是跨國製作的國際班底，不但紐約古根漢美術館跟她合作網路藝術的案子，惠特尼美術館也展她，台灣的女性電影圈對她十分推崇，而台灣的美術界卻至今未對她作出應有的肯定。

因為家庭、留學或工作而留在國外的女性藝術家，像虞曾富美(1937-)、郭萊猗(1943-)、郭香美(台北，1943-)、陳張莉(重慶，1944-)、郭聯佩(1946-)、洪素麗、翁倩玉(影星現為專業版畫家)、曹志漪(台



9. 洪素珍,〈Moving Light〉, 1985, Installation, 圖片版權：誠品畫廊提供。



10. 洪素珍,〈On the Way Home〉, 1994, Installation, 圖片版權：誠品畫廊提供。



12. 洪素珍,〈Water Spells〉, 2001, Permanent Installation 。





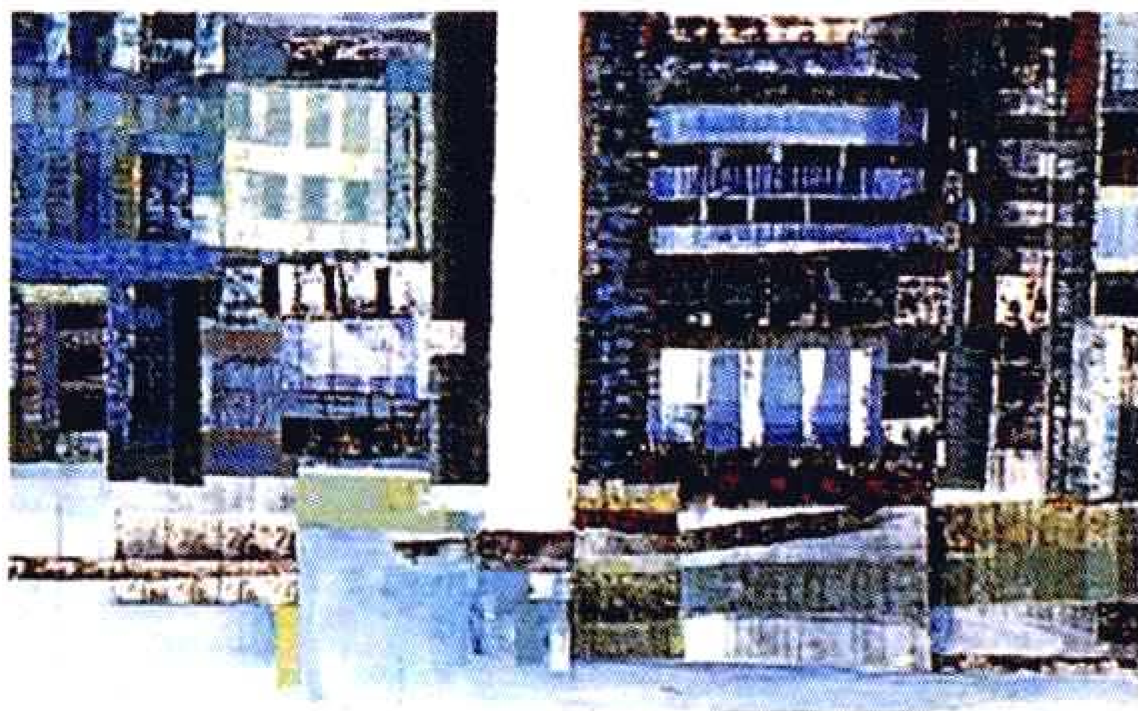
13、14. 陸蓉之1970年代在美國加州的行動、表演、裝置藝術。



11. 洪素珍,〈Red Thread Man〉, 1998, Installation, 圖片版權：誠品畫廊提供。



15. 黃嶧,〈過渡期〉雕塑, 76×150×80公分, 取材自台灣當代美術家辭典。



16. 池農深,〈紐約系列作品NO.2〉, 1994, 油彩, 143×256公分, 圖片版權：誠品畫廊提供。



19. **張夏翡,〈無題〉**, 行動藝術, 圖片版權：張夏翡提供。

北，1950-)、池農深(桃園，1955-)、徐洵蔚、薛保瑕、鄭麗雲、蘇美玉(1957-)、蔣友梅(1961-，蔣宋美齡的孫女)....等等。不少人在1990年代回到台灣，即使仍滯留海外的，包括年輕一代的留學生，和台灣藝壇的互動一直在增加，像張夏翡的參加2000年台北雙年展。而李渝(四川，1944-)、余珊珊(台北，1958-，父爲名詩人余光中)、高千惠、葉玉靜等，更是國內望重的藝評家。

對台灣藝壇而言，最大的損失是策展人楊蕙如(1961-1997)的意外身亡，當時她在紐約如星辰般昇起，有可能成爲世界裡亞裔策展人當中最亮的一顆明星。楊蕙如對台灣藝術家的深厚理解和關愛，原本是台灣通往國際的重要橋樑，她的遺作《爲何亞洲？當代亞洲藝術家和亞裔美國藝術家》說明她存在的重要性。筆者進行中的《海外華裔女性藝術家》專書，將詳細介紹這些天涯若比鄰的明珠。

註解：

註1. 高千惠,〈陌上花開緩緩歸〉,《賀慕群》, 高雄：山美術館, 2001, pp.2-3。

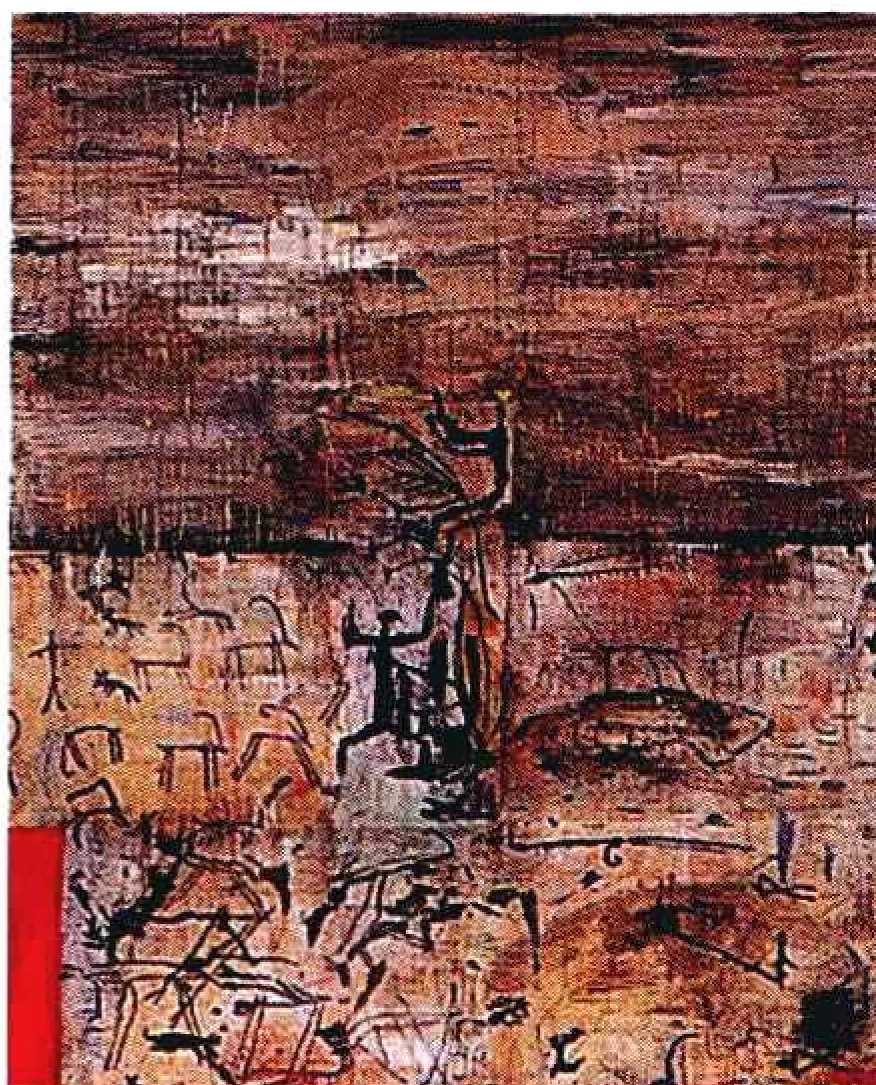
註2. 同上。

註3. 陳英德,〈賀慕群的繪畫〉,《慕群》, 台北：台灣畫廊, 1994, pp.2-3。

註4. Peter Michelmore,〈葉蕾蕾的世外桃園〉,《讀者文摘》, 1998年9月號, pp.18-25。



17. **鄭麗雲,〈水〉**, 2002, 油彩、畫布, 156×217公分, 圖片版權：龍門畫廊提供。



18. **蘇美玉,〈無題〉**, 1992, 81×100公分, 圖片版權：高雄市立美術館提供。



20. **蔣友梅,〈翔空〉**, 2000, 綜合媒材, 35×25公分, 圖片版權：誠品畫廊提

結語：

兩性之間階級意識的性別抗爭，在20世紀的百年轟轟烈烈戰鬥過了，進入新世紀，雖然多數社會對待女性的平等態度或法律制度仍未健全，但是未來不能僅止於女性針對於男性主權的性別抗爭，而是在經濟、文化、政治、社會等多方面都處於多元共存的環境裡，性別之間也必須以互動的模式來建立對應存在的遊戲規則。在跨國經濟、衛星傳訊和網際網路的通道上，國與國之間，民族與民族之間，不同文化及性別之間，不斷摸索認知彼此對應存在的位置，進而產生聯繫的連鎖關係。

多元價值並存的社會裡，藝術創作必然是分歧發展、各自存在的，女性藝術也不例外。所謂的多元，包括了那些與男性極度對立的版本，也包括那些模擬男性至極爲近似的版本，而其間更包括了無數不同程度女性化的各種式樣。總之，多元主義的旗幟下，並不需要代表女性創作的唯一原型。這種多元取向的發展，對台灣當代女性藝術家是有利的，女性藝術家不需要挑戰男性權威才能夠脫穎而出，而是從辨識自己的位置，從自我發掘進而肯定自己，進而認知同時存在的他者位置。簡單的說，多元法則，強調彼此相互認知的重要性，不再拘泥於彼此認定各自地位高低的主觀判斷意識。

在戰後出生的台灣女性，男女受教育的機會比較平等，當前女性的教育程度與智識水準，已達到人類有史以來的新高點。可以確定的一點，是台灣當代的女性藝術家，確實已脫離了單純的「閨秀派」風格，朝向多角度、多元化「反映」及「參與」台灣新世紀蛻變的未來，新世代女性藝術家正在全速向前邁進。

本書僅僅作爲研究女性藝術家的起步，必然有許多疏漏之處，而材料的收集與整理也需要時間與人力來歸檔，所以這本書永遠不可能有完整的面貌。（筆者仍將持續邀集女性藝術家提供基本資料，那些因爲筆者未能取得資料而成爲遺珠之憾的姊妹們，請將展歷和作品圖片寄到出版社來，每一次再版時便會有更年輕的面目。）

謹以墨西哥女藝術家芙烈達．卡蘿最心愛的「希望之樹，屹立不搖」歌詞，紀念英年驟逝的邱紫媛與楊蕙如，作爲本書的結語。